



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Studien zur Villacher Heinrich-Werkstätte“

Verfasserin

Miriam Landkammer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Februar 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Walter Krause

Dank

Ich möchte mich an dieser Stelle gerne bei den Menschen und Institutionen bedanken, die mich während der Arbeit an dieser Diplomarbeit unterstützt haben. Mein herzlicher Dank gilt meinem Betreuer Professor Dr. Walter Krause sowie Herrn Mag. Robert Wlattnig, Leiter der kunsthistorischen Abteilung des Landesmuseums Kärnten, die mich während des gesamten Arbeitsprozesses, von der Themenfindung über die Literaturrecherche bis hin zu Detailfragen, beraten und mir mit ihrem Fachwissen weitergeholfen haben. Eine fotografische Dokumentation des Rabensdorfer Altars wurde von den Staatlichen Museen zu Berlin angefertigt und mir zur Verfügung gestellt, was mir eine Reise nach Berlin ersparte. Besonders bedanke ich mich diesbezüglich bei Babette Buller vom Fotoarchiv sowie bei Dipl.-Rest. Marion Böhl, die mir ihre im Zuge der Restaurierung gewonnen Informationen mitteilte, für ihre Bemühungen. Dem Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit in Krems danke ich für verschiedene zur Verfügung gestellte Abbildungen. Es war möglich, den größten Teil der in dieser Arbeit behandelten Flügelaltäre in den jeweiligen Kirchen und Museen zu besichtigen und zum Zweck der Detailvergleiche Fotos im geöffneten und im geschlossenen Zustand sowie von den Rückseiten zu machen, diesbezüglich gilt mein herzlicher Dank den jeweils vor Ort zuständigen Personen für ihre Hilfe.

INHALT

I	EINLEITUNG: FLÜGELALTARPRODUKTION DER SPÄTGOTIK IN KÄRNTEN	7
II	FORSCHUNGSSTAND UND FRAGESTELLUNG	10
1.	Zur Auswahl der behandelten Werke	13
III	DIE JÜNGERE VILLACHER HAUPTWERKSTÄTTE	15
1.	Die Werkgruppe. Stilistische Definition und Kontextualisierung	15
2.	Meister Heinrich, „pildschnitzer zu Villach“	19
2.1	Die urkundlichen Nachrichten im Gurker Kapitelarchiv	19
2.2	Die urkundlichen Nachrichten im Stiftsarchiv St. Lambrecht	20
2.3	Interpretation der Textquellen und Bezugsetzung zur erhaltenen Schnitzplastik: Der Begriff der Heinrich-Werkstätte	20
IV	MALEREI IM KONTEXT DER HEINRICH-WERKSTÄTTE: EINZELBETRACHTUNGEN	23
1.	Der Meister des Flügelaltärchens aus Flitschl/Werkstätte	26
1.1	Flügelaltärchen aus Flitschl (Klagenfurt, Diözesanmuseum)	26
1.2	Flügelaltar aus Rabensdorf (Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung)	30
1.3	Die Werktagsansicht des Flügelaltärchens aus Flitschl	34
1.4	Flügelaltar aus Tschahitsch/Feldkirchen	35
2.	Der Meister der Altäre von Goritschach und Seltschach	37
2.1	Flügelaltar aus Goritschach/Finkenstein	37
2.2	Rechter Seitenaltar aus Seltschach	39
2.3	Die Zuschreibungsproblematik	42
3.	Der Meister des Pontebbaner Hochaltars	47
3.1	Flügelaltar aus Pontebba	47
4.	Der Meister des Oberwöllaner Altars	55
4.1	Flügelaltar aus Oberwöllan (Klagenfurt, Diözesanmuseum)	55

4.2	Altarflügel mit dem Martyrium des hl. Vitus (Klagenfurt, Landesmuseum)	58
4.3	Linker Seitenaltar aus Seltschach	60
5.	Urban Görtschacher	63
5.1	Das gesicherte Werk	63
5.2	Der Handelsherr und Stadtrichter Urban Görtschacher	66
5.3	Die zugeschriebenen Kärntner Flügelaltäre	68
5.4	Die Zusammenarbeit mit der Heinrich-Werkstätte	71
5.4.1	<i>Flügelaltar aus Maria Saal („Arndorfer Altar“)</i>	71
5.4.2	<i>Marienkronungsaltar aus St. Lambrecht</i>	76
	<i>Die Urkunde aus 1523 und die St. Lambrechter Werkgruppe</i>	79
5.4.3	<i>Flügelaltar aus Presseggen (Bratislava, Slowakische Nationalgalerie)</i>	84
5.4.4	<i>Flügelaltar aus Grades</i>	87
6.	„Sankt Veiter“ Malerei? Die Altäre aus Maria Elend, Althofen und St. Anna ob St. Lorenzen	99
6.1	Flügelaltar aus Maria Elend	99
6.2	Flügelaltar aus Althofen	102
6.3	Teile eines Flügelaltars aus St. Anna ob St. Lorenzen in der Reichenau	106
7.	Die jüngeren Villacher Malerwerkstätten und die „Filialmeister“ : Die Möderndorfer Altäre und der Altar aus der Oberen Fellach	109
7.1	Rechter Seitenaltar aus Möderndorf	109
7.2	Linker Seitenaltar aus Möderndorf	112
7.3	Die Möderndorfer Altäre und die Osttiroler Werkgruppe	115
7.4	Flügelaltar aus der Oberen Fellach	116
V	ERGEBNISSE. ENTWURF EINER ENTWICKLUNGSLINIE DER WERKSTÄTTE UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DER TAFELMALEREI	118
	Literaturverzeichnis	129
	Abbildungsverzeichnis	139
	Abbildungsnachweis	147
	Abbildungen	153
	Abstract	257

I EINLEITUNG: FLÜGELALTARPRODUKTION DER SPÄTGOTIK IN KÄRNTEN

Der Flügelaltar war am Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit die zentrale Aufgabe für Bildschnitzer und Maler im deutschen Sprachraum. Für Kärnten kann gelten, dass er überhaupt das weitaus führende Produkt künstlerischen Schaffens im betrachteten Zeitraum war.¹ Demus schätzt die Zahl der Altaraufsätze, die für die Kirchen Kärntens – welches zum damaligen Zeitpunkt ein etwas größeres Gebiet als heute umfasste – geschaffen worden sein müssen, auf fast tausend Stück.² Nur ein geringer Anteil davon ist noch erhalten, entweder vollständig, gemindert oder nur in Fragmenten. Die etwa siebzig noch in Retabelform bestehenden Exemplare lassen dennoch zweifelsfrei darauf schließen, dass sich die Hochblüte der Flügelaltarproduktion mit einer Anzahl sehr leistungsfähiger Schnitzwerkstätten ab etwa 1500 entwickelt hat und ungefähr bis 1530 andauerte. Werke von beachtlicher Qualität repräsentieren ein hochentwickeltes Kunsthandwerk insbesondere der Bildschnitzer. Obwohl Kärntens Flügelaltäre in ihrer Anzahl und Qualität nicht etwa an die Produktion Tirols und Südtirols heranreichen, wo richtungsweisende Hauptmeister wie Michael Pacher tätig waren, zeugen sie vom Wohlstand und der wirtschaftlichen Bedeutung des Landes in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts.³

Während der Flügelaltar generell schon im Lauf des 15. Jahrhunderts eine stetige Bedeutungssteigerung erfahren hat, sind in Kärnten aus dem 15. Jahrhundert keine nennenswerten Voraussetzungen, im Sinne von künstlerischen Vorläufern, für die große Welle der Schnitzaltarproduktion ab 1500 fassbar.⁴ Im Gegensatz zur spätgotischen Malerei in Kärnten liegt die Entwicklung der Schnitzplastik des 15. Jahrhunderts, auch der letzten beiden Jahrzehnte, relativ im Dunkeln.⁵

Voraussetzung für das Einsetzen der überreichen Altarherstellung um die Jahrhundertwende war einerseits ein neuer Aufschwung der Städte, wobei Villach, das zu den Besitzungen des Bistums Bamberg gehörte, die bedeutendste Rolle spielte.⁶ An der Italienstraße gelegen, war Villach einer der wichtigsten Handelsknotenpunkte der niederösterreichischen Länder und nicht nur die einwohnerstärkste, sondern auch die reichste Stadt Kärntens. Hier konnten sich

¹ Vgl. Demus 1991, S. 12.

² Ebd., S. 9.

³ Vgl. Höfler 1998a, S. 17.

⁴ Biedermann/Leitner 2001, S. 120f.

⁵ Demus 1991, S. 10.

⁶ Höfler 1998a, S. 17.

eine kunstsinnige Patrizierschicht sowie urkundlich belegte Bildschnitzer- und Malerwerkstätten ausbilden. Maßgeblich für den sprunghaften Anstieg der Altarproduktion war des weiteren der Bergbau, vor allem der florierende Edelmetallbergbau, der zu zahlreichen Altarstiftungen auch in weniger zentralen Orten – insbesondere in Oberkärnten – führte.⁷ Auch die Anteile Villachs am Bergbau trugen übrigens nicht unwesentlich zum Reichtum der Stadt bei. Nicht zuletzt ist festzuhalten, dass nach den Türkeneinfällen und der Ungarnbesetzung in Kärnten in den 1470er- und 80er-Jahren zahlreiche zerstörte Kirchen neu errichtet oder zumindest neu eingerichtet werden mussten, woraus sich eine intensive Nachfrage nach Altarretabeln ergeben haben muss.⁸

Die wichtigsten Bildschnitzerwerkstätten dürften sich in der landesfürstlichen damaligen Hauptstadt St. Veit und im Bambergischen Villach befunden haben, weitere zentrale Werkstätten wohl in Friesach und in Spittal. Urkundliche Hinweise darauf liegen für jeden dieser Orte außer Spittal vor. Viele der erhaltenen Altäre und Einzelplastiken lassen sich stilistisch einer dieser Gruppen zuordnen, wenngleich auch innerhalb der einzelnen Werkstätten Differenzierungen auftreten und sich vielfach keine klaren Grenzzlinien ziehen lassen: Die Werkstätten setzten sich sicher aus mehreren Schnitzern zusammen, wobei auch ein Wechsel von Gesellen zwischen den Werkstätten sowie ein Austausch von Vorlagenmaterial vorgekommen sein dürfte. Im Fall des in den Quellen genannten Schnitzers Lucas Taussman könnte sogar der mehrmalige Ortswechsel eines Hauptmeisters zwischen Villach und St. Veit angenommen werden.⁹ Es muss nicht davon ausgegangen werden, dass in jeder Stadt nur eine Bildschnitzerwerkstatt existierte. Mitunter lassen sich so deutlich zu unterscheidende Untergruppen bilden, dass man eine separate Werkstatt voraussetzen kann. Mehrere Werkstätten sind mit einiger Wahrscheinlichkeit in Villach anzunehmen.¹⁰

Da eine nähere Charakterisierung aller erwähnten Hauptgruppen der Schnitzplastik den gebotenen Rahmen sprengen würde, ist an dieser Stelle nur kurz auf die Werkstattssituation in Villach einzugehen, um das eigentliche Thema, die jüngere Villacher Hauptwerkstätte oder Heinrich-Werkstätte, im Gesamtzusammenhang zu verorten. Die Stadt selbst benötigte als wichtiges Zentrum mit einer sehr gut dotierten Pfarrkirche sicher eine Reihe von Altarretabeln - wovon sich nicht viel erhalten hat.¹¹ Es entwickelte sich aber auch eine reger Absatz über die nähere Umgebung hinaus und sogar ein ausgeprägter Export bis in Gebiete im heutigen

⁷ Vgl. Höfler 1998a, S. 17; Fräss-Ehrfeld 1994, S. 153ff.

⁸ Demus 1991, S. 9f.

⁹ Ebd., S. 279.

¹⁰ Ebd., passim.

¹¹ Ebd., S. 184.

Slowenien oder der Steiermark. Insbesondere die jüngere Villacher Hauptwerkstätte, die sogenannte Heinrich-Werkstätte, erzielte eine außerordentlich weite Verbreitung ihrer Altarwerke und kann wohl als die produktivste unter den Kärntner Schnitzwerkstätten bezeichnet werden.

Der Heinrich-Werkstätte ging die „ältere Villacher Werkstätte“ voran, als deren Hauptwerke in der jüngeren Forschung die Altäre aus Ossiach, Friesach (Altar aus Heiligengestade) und Maria Gail angesehen werden.¹² Der „Generalunternehmer“ dieser stilistisch an Ulm und Salzburg orientierten Werkstätte war möglicherweise der angesehene Altmeister der Malerei Thomas (Artula) von Villach.¹³ Neben diesen beiden Villacher Hauptwerkstätten definiert Demus weitere in der Stadt ansässige Schnitzwerkstätten, deren Lokalisierung allerdings teilweise nur hypothetisch ist.¹⁴ Eines dieser Werkstattgefüge beweist enge Zusammenhänge mit den (altertümlicheren, „gotischeren“) St. Veiter Werken und wurde deshalb versuchsweise mit dem Bildschnitzer Lucas Taussman in Verbindung gebracht. Wichtig im Kontext dieser Arbeit ist aber vor allem die Existenz verschiedener „Filialmeister“ der Heinrich-Werkstätte, die sich allem Anschein nach von der Hauptwerkstätte abgespalten und entweder in Villach oder außerhalb eine eigene Niederlassung gegründet haben.

Weniger greifbar als die Bildschnitzerwerkstätten sind die an der Produktion der Flügelaltäre beteiligten Malerwerkstätten in Kärnten. Obwohl die St. Veiter Werkstatt beispielsweise im Bereich der Schnitzplastik eine wesentliche Rolle gespielt hat, ist die stilistische Ausrichtung und die Intensität der St. Veiter Tafelmalerei dieser Zeit nur schwer zu erschließen.¹⁵ Es haben sich kaum Altarwerke mit relevanter Bemalung erhalten. Vergleichsweise deutlich profiliert ist die Villacher Malerei im Kontext der beiden primären Schnitzwerkstätten der Stadt, der älteren und der jüngeren Villacher Hauptwerkstatt. Die Malerei wird den primären Aspekt in der vorliegenden Auseinandersetzung mit der jüngeren Villacher Hauptwerkstätte bilden.

¹² Höfler 1998b, S. 92.

¹³ Ebd., S. 88ff.

¹⁴ Demus 1991, S. 187ff.

¹⁵ Höfler 1998a, S. 33.

II FORSCHUNGSSTAND UND FRAGESTELLUNG

Der für diese Arbeit vom konzeptuellen Aspekt her zentrale Text ist ein 1998 erschienener Artikel von J. Höfler über die Villacher Bildschnitzerwerkstätten, in welchem er die bis dahin vorliegende Forschung zur Heinrich-Werkstätte auf wenigen Seiten zu einem Entwurf der Werkstattentwicklung zusammenfasst, wobei er sowohl die Ergebnisse zum schnitzplastischen wie auch zum malerischen Anteil der Flügelaltäre berücksichtigt.¹⁶ Höfler weist im gleichen Zusammenhang darauf hin, wie notwendig nun weitere Auseinandersetzungen mit dem umfassenden Werkkorpus sind, die, auf das so geschaffene Gerüst aufbauend, präzise Bezüge zwischen Einzelwerken noch eingehender herausarbeiten.¹⁷ Hierzu will die vorliegende Auseinandersetzung einen Beitrag leisten.

Der erwähnte Artikel resultiert nicht zuletzt aus der umfassenden Erforschung des Tafelmalerei-Bestandes aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts in Kärnten, die ebenfalls durch Höfler erst in den 1990er-Jahren geleistet wurde.¹⁸ Ein bedeutender Anteil dieser Tafelmalereien hat sich im Zusammenhang mit Flügelaltären der Heinrich-Werkstätte erhalten. Dennoch wurden die – ausführlich erforschten – Schnitzaltäre des frühen 16. Jahrhunderts, sowohl jene der Heinrich-Werkstätte als auch der übrigen Kärntner Schnitzwerkstätten, meist nicht unter näherem Einbezug des malerischen Aspektes behandelt. Das gilt insbesondere für Publikationen, in denen nicht vereinzelte Werke katalogmäßig beschrieben, sondern Werkstattzusammenhänge analysiert werden. O. Demus legte in seinem monumentalen Korpuswerk zu den spätgotischen Altären Kärntens (1991) schon eine erste übergreifende Struktur der beteiligten Tafelmaler vor, behandelte die Malerei aber im Vergleich zur Plastik nur am Rande und konnte Einiges nicht überzeugend lösen.¹⁹ Doch schuf er eine Grundlage für Höflers Bearbeitung der Malerei und konnte einige bedeutende Entdeckungen – wie die Beteiligung Urban Görtshachers an der Flügelaltarproduktion – machen. Eine kurze allgemeine Darstellung der Tafelmalerei der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts stammt von B. Kienzl (1996), sie folgt im Wesentlichen Demus.²⁰ Die älteren Forschungen zur Entwicklung der Kärntner Tafelmalerei, wie sie vor allem von O. Benesch,

¹⁶ Höfler 1998b.

¹⁷ Ebd., S. 87, 104.

¹⁸ Höfler 1998a.

¹⁹ Demus 1991.

²⁰ Kienzl/Deuer 1996, S. 86ff.

K. Rathe und abermals von Demus und Höfler vorliegen, konzentrieren sich zumeist auf die gotische Malerei vor 1500.²¹

Von den Malern, die im Zusammenhang mit der Heinrich-Werkstätte tätig waren, wurde vor allem der stilistisch am deutlichsten fassbare und wohl auch beste, Urban Görtschacher, neben den beiden relevanten Überblicksdarstellungen (Höfler 1998a, Demus 1991) auch in einigen spezifischen Publikationen behandelt – wobei sein Anteil an der Altarproduktion wie erwähnt erst durch Demus (1991) erkannt wurde.²² Zu einigen wenigen Altären gibt es ausführliche monographische Darstellungen, in denen auch auf die Malerei näher eingegangen wird, in Bezug auf die Heinrich-Werkstätte ist hier nur die in Folge der letzten Restaurierung 1994 erschienene Publikation zum Flügelaltar aus Pontebba zu nennen.²³

Die ausführlicher als die Tafelmalerei erforschte Schnitzplastik der ersten drei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts in Kärnten wurde erstmals von G. Müller-Guttenbrunn im Rahmen ihrer Dissertation zu einem Gesamtüberblick mit Unterscheidung mehrerer Schnitzwerkstätten zusammengestellt.²⁴ Ein erster Versuch einer grundlegenden Unterscheidung in zwei Hauptschulen (St. Veit/Villach) und eine chronologische Ordnung des „Villacher“ Bestandes waren zuvor von O. Demus erarbeitet worden.²⁵

Die Annahme des in St. Lambrecht urkundlich erwähnten Bildschnitzers Heinrich als Hauptmeister der Villacher Werkstätte, welche dem Begriff der „Heinrich-Werkstätte“ zugrunde liegt, wurde schon von W. Suida (1927) zuerst geäußert und schließlich von Müller-Guttenbrunn (1943) anhand bestimmter Werke in St. Lambrecht zu konkretisieren versucht.²⁶ Die Hypothese wurde auch in der nachfolgenden Literatur vielfach aufgegriffen, in Bezug auf die Villacher Werkstätten allgemein wurde die Abgrenzung zwischen einer älteren und einer jüngeren Villacher Werkstatt und die zeitliche Einordnung der Werke immer wieder neu diskutiert. Insbesondere sind hier die Aufsätze K. Ginharts zu erwähnen.²⁷ Relevant zur Thematik der Herkunft und Entwicklung des Parallelfaltenstils der jüngeren Villacher Hauptwerkstatt sind besonders O. Demus' Arbeiten.²⁸ Wichtige Aspekte zum plastischen wie auch zum malerischen Anteil der Altäre aus der Heinrich-Werkstätte wurden in den

²¹ Vgl. dazu Höfler 1987 und die dort aufgeführte Literatur.

²² Buchner 1928, Witternigg 1940, Witternigg 1941, Wonisch 1957, Neumann 1958, Glantschnig 1995, Glantschnig 1998.

²³ Bonelli 1994.

²⁴ Müller-Guttenbrunn 1943, mit Zusammenfassung der bis dahin vorliegenden Literatur, vgl. S. 6ff.

²⁵ Demus 1935. Relevant ist aus dieser Zeit auch der Beitrag über Kärnten bei Garzarolli-Thurnlackh 1941.

²⁶ Suida 1927.

²⁷ Ginhart 1958, Ginhart 1966.

²⁸ Demus 1985, Demus 1936.

Publikationen zu verschiedenen Ausstellungen, in denen Einzelwerke gezeigt wurden, geklärt.²⁹ Kritisch gegenüber der geläufigen stilkundlichen Trennung zwischen den St. Veiter und Villacher Werkstätten äußerte sich E. Reichmann-Endres (1988), die insbesondere auch durch die erneute Prüfung der Quellen einen wichtigen Beitrag leisten konnte.³⁰ Eine in der jüngsten Zeit erschienene kompakte, doch zentrale Überblicksdarstellung der Kärntner Schnitzwerkstätten stammt von G. Biedermann (2001).³¹

Die Entwicklung der Villacher (und Kärntner) Schnitzplastik mit Blick auf die in Slowenien vorhandenen Werke wurde von E. Cevc behandelt,³² mit den in der Steiermark befindlichen Flügelaltären aus der Villacher Schule beschäftigten sich besonders E. Oberhaidacher-Herzig und G. Kodolitsch.³³ Die Wechselwirkungen zwischen Villach und Osttirol im Bereich der Plastik, zum Teil auch der Malerei wurden von M. Pizzinini, F. Kollreider und E. Egg bearbeitet.³⁴

In der vorliegenden Arbeit wird in Bezug auf die Schnitzplastik überwiegend auf die aktuellste umfassende Publikation Bezug genommen, es handelt sich um den schon erwähnten monumentalen Werkkatalog aus dem Jahr 1991, mit dem O. Demus seine in den 1930er-Jahren begonnene Beschäftigung mit dem Thema mehr als 50 Jahre später abschloss. Die stilistische Definition der älteren Villacher Werkstätte in Abgrenzung zu den jüngeren Villacher Werkstätten gelangte erst hier zu einem vorläufig überzeugenden Ergebnis. Das Œuvre der jüngeren Villacher Hauptwerkstätte oder Heinrich-Werkstätte, wie es Demus zusammenstellte, dient generell als Ausgangspunkt für die hier vorgenommene eingehende Betrachtung der Flügelaltäre, die aber unter dem Hauptaspekt der beteiligten Tafelmaler erfolgt. Spezifische Bezüge zwischen Einzelwerken sollen dabei im Bereich der Malerei, aber auch in jenem der Plastik herausgearbeitet bzw. hinterfragt werden, um die Zusammensetzung, die zeitliche Anordnung und das Maß an Geschlossenheit des Œuvres auf einer gattungsübergreifenden Ebene näher zu untersuchen. Es soll dabei auch der Wirkungskreis der beteiligten Maler über die Heinrich-Werkstätte hinaus in die Überlegungen einbezogen werden. In Bezug auf die Maler wird sich daher immer wieder die Frage nach möglichen Werkstattstrukturen stellen.

²⁹ Ausst. Kat. St. Lambrecht 1978, Ausst. Kat. Hüttenberg 1995, Ausst. Kat. Feldkirchen 1994, Ausst. Kat. St. Florian/Linz 1965, Ausst. Kat. Wien/Klagenfurt 1970, Ausst. Kat. Krems 1967 etc.

³⁰ Reichmann-Endres 1988.

³¹ G. Biedermann, „Die Flügelaltäre“, in: Biedermann/Leitner 2001, S. 120ff.

³² Cevc 1970, Cevc 1973.

³³ Oberhaidacher-Herzig 1978, Kodolitsch 1951.

³⁴ Pizzinini 1974, Kollreider 1965, Egg 1985.

„Die qualitativsten Arbeiten [Tafelmalereien] werden manchmal mit den berühmtesten Schnitzaltären [...] überliefert: ein Warnzeichen, dass wir die Tafelmalerei dieser Zeit im engsten Zusammenhang mit der stilistischen Ausbildung der Kärntner Schnitzplastik betrachten müssen, und auch umgekehrt, dass die Erforschung der Schnitzplastik ohne Berücksichtigung der Tafelmalerei auf halbem Wege steckenbleiben müsste.“³⁵

Diese Forderung, die Höfler in Bezug auf die neue Situation der Tafelmalerei des beginnenden 16. Jahrhunderts in Kärnten in Abgrenzung zur gotischen Malerei des 15. Jahrhunderts formuliert, bildet für die hier vorgenommene Auseinandersetzung den gedanklichen Hintergrund.

1. Zur Auswahl der behandelten Werke

Eine vollständige Bearbeitung des Gesamtwerkes, das der Heinrich-Werkstätte zugeschrieben wird, ist in diesem Rahmen nicht möglich. Es wird aber der Großteil der Arbeiten, die im Zusammenhang mit erhaltenen Tafelmalereien stehen, in die Untersuchung einbezogen, um die wichtigsten Tendenzen aufzeigen zu können. Auf einige kleinere Werkstattarbeiten, die im malerischen Anteil schwache bzw. stark übermalte Gesellenarbeiten sind - wie der Flügelaltar in St. Jakob ob Ferndorf³⁶ und jener in St. Leonhard bei Villach³⁷ - kann hier nicht einzeln eingegangen werden. Des weiteren werden Tafelmalereien wie die Altarflügel aus Steuerberg³⁸ im Landesmuseum Kärnten, deren Zusammenhang mit schnitzplastischen Arbeiten der Heinrich-Werkstätte nicht gesichert ist, hier ausgeklammert.

In Bezug auf das Gesamtwerk der Heinrich-Werkstätte ist generell festzuhalten, dass eine exakte Eingrenzung des Œuvres grundsätzlich Definitionssache ist. Als Basis wird deshalb wie erwähnt die durch Demus 1991 vorgenommene Zusammenstellung des Werkes der Heinrich-Werkstätte vorausgesetzt, wobei einer der Altäre – jener aus Presseggen - bei Demus noch nicht angeführt ist, während ein anderer – der Abendmahlsaltar in St. Lambrecht, den Demus etwas vage, aber doch als Werk der Villacher Hauptwerkstatt behandelt – hier nicht zu den unmittelbaren Arbeiten der Heinrich-Werkstätte gezählt wird. Der Erasmusaltar, der erst 1995 im Kunsthandel auftauchte und dessen Schreinfiguren als Frühwerke der Heinrich-

³⁵ Höfler 1987, S. 30.

³⁶ Demus 1991, S. 386ff.

³⁷ Ebd., S. 395f.

³⁸ Höfler 1998a, S. 203f., Kat. Nr. 61.

Werkstätte eingeordnet wurden, ist meiner Ansicht nach nicht unbedingt der Hauptwerkstätte selbst, sondern eher einer Filialwerkstätte zuzuschreiben und wird hier nicht behandelt.³⁹

Die zahlreichen Einzelplastiken, die nicht im Zusammenhang mit Tafelbildern erhalten sind, werden hier nur fallweise zu Vergleichszwecken herangezogen. Die Einzelbetrachtungen der Objekte sind nicht als Katalognummern zu verstehen, Hintergrundinformationen wie Maßangaben, Restaurierungsdaten etc. sind den jeweiligen Textstellen bei Höfler 1998a und Demus 1991 zu entnehmen.

³⁹ Vgl. *Weltkunst* Jg. 65, Nr. 20, S. 2691, 2696, 2700 (R. Wlattnig). Näher vergleichbar als die Werke des Hauptmeisters scheinen Figuren aus der Nikelsdorfer Gruppe (Flügelaltar aus der Oberen Fellach) bzw. der Karnberger Gruppe zu sein.

III DIE JÜNGERE VILLACHER HAUPTWERKSTÄTTE

1. Die Werkgruppe. Stilistische Definition und Kontextualisierung

Unter den verschiedenen Schnitzwerkstätten, die in Kärnten in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts tätig waren, ist die jüngere Villacher Hauptwerkstätte oder Heinrich-Werkstätte vergleichsweise klar stilistisch fassbar. Während an den zentralen Werken der älteren Villacher (Artula-) Werkstätte, den Flügelaltären vom Magdalensberg, aus Ossiach, Friesach (Altar aus Heiligengestade) und Maria Gail,⁴⁰ die Draperien konsequent in eine malerisch bewegte, irrational und kleinteilig zerklüftete Oberflächenstruktur aufgelöst sind, zeigt sich bei den Figuren der nachfolgenden jüngeren Villacher Hauptwerkstatt nun ein gänzlich anderer Zugang. Im außergewöhnlichen Fall des Altars aus Heiligengestade am Ossiacher See (jetzt in Friesach, Deutschordenskirche) ist die stilistische Wende im direkten Vergleich sichtbar: Während die Schreinfiguren Produkte der älteren Villacher Werkstätte sind, wurden die Gesprenge- und ehemaligen Predellenfiguren von einem Schnitzer der jüngeren Villacher Hauptwerkstatt – vielleicht von Meister Heinrich selbst – ausgeführt.⁴¹ Die Draperien werden in der jüngeren Werkstatt nun völlig „rationalisiert“. Sie legen sich im Hüftbereich in klaren, bogenförmigen Verläufen um den Körper, um sich noch mehrmals parallel zu wiederholen und schließlich dezentral, über dem Standbein, in leicht zugespitzter Form auszulaufen. Das Spielbein der Figuren, die im klassischen Kontrapost stehen, ist indes im Kniebereich deutlich durch die Draperie hindurch spürbar. Die Gewandfalten sind geordnet, geometrisch fassbar, zügig geschwungen – ohne Komplikationen, Knitterwerk oder Muschelbildungen.⁴²

Die am Beispiel der Figuren vom Heiligengestader Altar beschriebenen Charakteristika sind für das gesamte „frühklassische“ Werk der Werkstatt ausschlaggebend. Die Figuren gehören mit einer anzunehmenden Datierung um 1510/1512 zu den frühesten erhaltenen Werken der Heinrich-Werkstätte. Das tatsächliche Frühwerk des Hauptmeisters, das wohl noch einige Jahre davor anzusetzen ist, ist schwerer zu erfassen. Demus nennt hier einige Einzelfiguren, die er etwa ab 1508/09 datiert, wie den hl. Rupert in St. Ruprecht in Pöckau und den hl. Nikolaus aus der Pfarrkirche in Afritz am See.⁴³

⁴⁰ Vgl. Demus 1991, S. 196ff.; Höfler 1998b, S. 88ff.

⁴¹ Demus 1991, S. 229ff., Abb. 259ff.

⁴² Demus 1985, S. 27.

⁴³ Demus 1991, 303ff., Abb. 353f.

Das frühklassische Faltenschema wird in den Jahren um 1517 zu einem ausgeprägten „Parallelfaltenstil“ weiterentwickelt, wie er am Hochaltar aus Pontebba und den verwandten Werken fassbar ist. Der Frage, wo der Hauptmeister die Anregungen zur Entwicklung seines spezifischen Parallelfaltenstils und Figureschemas bekam, kann in der vorliegenden Arbeit nicht nachgegangen werden. Demus schloss hier einerseits auf Einflüsse seitens der Villacher Malerei des „späten weichen Stils“ um Meister Thomas von Villach, andererseits auf Anregungen durch die Schnitzplastik im benachbarten Friaul (Domenico da Tolmezzo, Giovanni Martini, Antonio Tironi), die vielleicht weniger selbst als unmittelbares Vorbild gewirkt als vielmehr den Impuls zur direkten Auseinandersetzung mit Venedig und mit der mittelitalienischen Kunst des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts gegeben haben könnte.⁴⁴ Im Gegensatz zu den dynamischen Varianten des Parallelfaltenstils, wie sie nach 1510 überall im süddeutschen Bereich aufgekommen sind, repräsentiert der Villacher Parallelfaltenstil jedenfalls eine beruhigte, südlich anmutende Stilschicht.⁴⁵

Die Kontinuität zur älteren Villacher Werkstätte ist trotz der stilistischen Neuorientierung nicht zu verkennen - sei es in den Typen, den Vorlagen für spezifische Figuren, dem übergreifenden Gesamtrhythmus bestimmter Figurenarrangements, den Reliefkompositionen oder weiteren Aspekten, die sich hier noch aufzählen ließen. Dass der Hauptmeister der jüngeren Villacher Werkstätten, oder Meister Heinrich, grundsätzlich aus der Villacher Schule hervorging, ist deshalb anzunehmen.

Neben dem typischen Gewandschema und dem ausgesprochenen Kontrapost wird die stilistisch zusammenhängende Werkgruppe, die man unter dem Begriff der jüngeren Villacher Hauptwerkstatt zusammenfasst, durch weitere Charakteristika geprägt. Die Figuren sind organisch aufgebaut und posieren elegant, die Gesichter sind von klassischer Schönheit, die häufig mit Jugendlichkeit einhergeht. Jegliche Art von gotischer Expressivität ist nicht nur aus den Draperien, sondern auch aus den Gesichtern gewichen, welche von einem freundlichen, oft melancholisch-verinnerlichten Ausdruck geprägt sind. Typisch sind eine öfters als „katzenköpfig“ beschriebene Physiognomie, das angedeutete Lächeln mit leicht geöffnetem Mund und plastisch betonte Backenknochen (im Gegensatz zur älteren Villacher Werkstätte, wo die gesamte Wangenpartie gewölbt hervortritt). Die gesamte Oberflächenstruktur der Figuren ist als „material-unspezifisch“ zu charakterisieren - die weich modellierten Formen

⁴⁴ Demus 1985; Demus 1991, S. 302f.

⁴⁵ Höfler 1998b, S. 96ff.

erscheinen nicht aus der eigentlichen Technik der Schnitzplastik entwickelt, sondern könnten auch aus der Stein- oder Tonplastik stammen.⁴⁶

In Bezug auf die ornamentale Ausgestaltung der Altäre ist der Gruppe eine klare Bevorzugung der klassischen Akanthusranke eigen, die entweder alleine oder ergänzt durch Stutzblattranken eingesetzt wird. Dies betrifft vor allem die Schreinlaube, die Schleierbretter an den Seitenflügeln und das Gesprenge. Der Retabeltypus der jüngeren Villacher Hauptwerkstätte ist häufig ein einfacher Kastenschrein mit beweglichen und fixen Flügeln, Predella und Gesprenge. Anstelle der Standflügel sind fallweise bei großen Altären Rundplastiken der Hll. Georg und Florian als Schreinwächter zu finden. Bei größeren und aufwändigeren Retabeln ist der obere Abschluss von Schrein und beweglichen Flügeln, insbesondere ab etwa 1517, in gebrochener Kielbogenform ausgebildet. Im Schrein befinden sich häufig ein bis drei Rundplastiken stehender Heiliger, die auf einem Sockel von konstanter Höhe positioniert sind – die Mittelfigur ist nicht speziell herausgehoben, etwa durch eine Erhöhung oder Vertiefung des Sockels. Gängigste Schreinemotive sind außerdem Reliefs der Marienkrönung und der Schutzmantelmadonna. Die Innenseiten der beweglichen Flügel sind zumeist mit Reliefs ausgestattet, seltener bemalt. Im Fall von narrativen Reliefs ist hier eine thematische Beschränkung auf Szenen aus dem Marienleben festzustellen, die im Gegensatz insbesondere zur St. Veiter Werkstatt mit ihren variierenden Flügelrelief-Zyklen steht. Die Predella weist entweder Malereien oder plastischen Figureschmuck auf. Die Außenseiten der beweglichen Flügel sowie - wenn vorhanden - die Standflügel zeigen durchgehend Malereien. Motivisch dominieren hier stehende Heiligenfiguren und Verkündigungsdarstellungen, narrative Szenenfolgen sind fallweise an größeren Retabeln zu finden. Bei der Formgebung der Predella und des Gesprenges sind werkstattsspezifische Grundtypen zu erkennen, auf die im Zuge der Beschreibungen einzelner Altäre noch hingewiesen wird.

Es können in dieser verallgemeinernden Form freilich nur die groben Grundzüge der unter dem Begriff der Heinrich-Werkstätte zusammengefassten Werkgruppe aufgezeigt werden. Eine stetige Variation und Weiterentwicklung ist zu erkennen, ab einem gewissen Zeitpunkt war das Werkstattgefüge allem Anschein nach auch relativ groß und je nach beteiligten Mitarbeitern sind unterschiedliche Stiltendenzen und Qualitätsstufen zu erfassen. Spätestens um 1517, als mit dem Hochaltar aus Pontebba der „hochklassische“ Stil ausgeprägt war und die Reihe der größten und aufwändigsten Flügelaltäre einsetzte, hatte die Werkstatt mit ihrer

⁴⁶ Demus 1985, S. 26f.

höchsten Leistungsfähigkeit sicher auch eine gewisse Größe erreicht. Die Abgrenzung der Villacher Hauptwerkstatt von den anzunehmenden „Filialwerkstätten“, deren Meister offensichtlich in der Heinrich-Werkstätte geschult wurden, sich in der Folge aber selbständig machten und sich in andere Richtungen weiterentwickelten oder eine Zusammenarbeit mit anders ausgebildeten Kräften eingingen, ist daher nicht immer eindeutig. Insbesondere, da manche dieser abgespaltenen Zweigwerkstätten durchaus auch in Villach selbst anzunehmen sind.

Von der Existenz derartiger Filialwerkstätten ist jedenfalls sicher auszugehen, da der vom Villacher Hauptmeister geprägte Stil teils beinahe kopistenhaft, teils deutlich abgewandelt oder in einem neuen Kontext an einer enormen Anzahl von Altären und Einzelplastiken wiederzuerkennen ist, die sich sehr weit verstreut zum Teil auch in Osttirol, im oberen Murtal und in Slowenien gruppieren. Über die Lokalisierung dieser Zweigwerkstätten, auch jener innerhalb Kärntens, kann großteils nur spekuliert werden.⁴⁷ Eine davon ist aber möglicherweise mit dem namentlich erwähnten Caspar von Friesach zu verbinden, dessen Autorschaft für eine von der Villacher Hauptwerkstatt abhängige Arbeit (das Kruzifix in der Pfarrkirche Pöls/Steiermark) gesichert ist.⁴⁸ An zwei Altären der Osttiroler Expositur(en) war der in Lienz ansässige Maler Peter Peisch tätig. Aber auch die Existenz von „bloßen Nachahmern“, die den erfolgreichen Werkstattstil kopierten und zu keinem Zeitpunkt in einer direkten Beziehung zur Heinrich-Werkstätte standen, ist nach Höflers Ansicht vorauszusetzen.⁴⁹ Die außergewöhnliche Reichweite des Stils der Heinrich-Werkstätte weit über Villach hinaus lässt in jedem Fall auf deren beachtlichen Erfolg im zweiten und zu Beginn des dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts schließen.

In der Heinrich-Werkstätte selbst sind in der Spätzeit, um 1520 und in den Jahren danach, mehrere Tendenzen zu erkennen: Einerseits die Weiterentwicklung des ausgeprägten Parallelfaltenstils in manieristisch übersteigerter Weise, andererseits dessen gänzliche Auflösung zugunsten irrationalerer Formprinzipien. Die größten und kostbarsten Altäre entstammen vor allem diesen letzten Jahren. Etwa um 1523/25 hat sich die jüngere Villacher Hauptwerkstätte allem Anschein nach aufgelöst, spezifisch mit der Werkstatt zu verbindende Produkte sind aus der Zeit danach nicht mehr erhalten. Generell war die Phase der umfangreichsten Flügelaltarproduktion in Kärnten um 1525 schon überschritten. Eine gewisse Zäsur in der Villacher Kunstproduktion ist mit dem Stadtbrand 1524 anzunehmen, nicht

⁴⁷ Vgl. Demus 1991, S. 422ff.

⁴⁸ AKL, Bd. 17, S. 117, Caspar von Friesach (R. Wlattnig); Demus 1991, S. 186.

⁴⁹ Höfler 1998b, S. 104.

unerheblich wird des weiteren auch der Einzug der Reformation in Kärnten gewesen sein: 1526 wurde St. Jakob in Villach evangelisch.⁵⁰ Die Bildschnitzerkunst in Villach ist mit der Auflösung der Heinrich-Werkstatt wohl nicht erloschen, doch besteht über die Lokalisierung der wenigen Bildschnitzerwerkstätten, die sich Mitte der 1520er-Jahre in Kärnten entwickelten und schon sehr deutlich ein neues Renaissance-Formenvokabular verarbeiteten, kaum Klarheit.⁵¹

2. Meister Heinrich, „Bildschnitzer zu Villach“

Dem Begriff der „Heinrich-Werkstätte“ für die jüngere Villacher Hauptwerkstätte liegen zwei schriftliche Quellen über einen Meister Heinrich, „Bildschnitzer zu Villach“, aus den Jahren 1511 und 1523 zugrunde, die sich im Stiftsarchiv St. Lambrecht (Steiermark) erhalten haben. Ein Meister „Hainrich Snitzer“ oder „Hainz Snitzer“ ist schon ab 1503/4 in Gurk tätig. Die mehrfach bei Demus und auch sonst immer wieder aufscheinende Angabe, Heinrich wäre in den Jahren 1503/4 schon in St. Lambrecht genannt, ist falsch.⁵²

2.1 Die urkundlichen Nachrichten im Gurker Kapitelarchiv

Im sogenannten Aufschreibbuch des Propstes Wilhelm Welzer⁵³ in Gurk findet sich unter den verschiedenen, im Zusammenhang mit Ausgaben, Einkünften und Bestellungen genannten Meisternamen im Jahr 1503 ein Eintrag, dass „HAINRICH Snitzer“ eine Zahlung über einen bestimmten Betrag erhalten habe.⁵⁴

1504 werden „XV Ph Gulden“ dem „HAINZ Snitzer“ für „ain taffel trinitatis“ bezahlt,⁵⁵ also wohl für ein Altarretabel mit Dreifaltigkeitsdarstellung (sofern sich die Angabe „trinitatis“ nicht auf das Datum – den Dreifaltigkeitssonntag – bezieht). Sein Famulus LAMPERT wird für Arbeit am „gestuell in chor“ bezahlt, welches zuvor dem Meister LIENHART Snitzer „angedingt“ worden war.⁵⁶

⁵⁰ Fräss-Ehrfeld 1994, S. 81.

⁵¹ Vgl. Demus 1991, S. 565ff.

⁵² Ebd., S. 185; Demus 1970, S. 15.

⁵³ KA, Lade 102, Fasc. 1, Temporalien, Aufschreibbuch des Dompropstes Wilhelm Welzer von Eberstein aus der Zeit von 1488-1513. Die genaue Lesart der Angaben in dem schwierig zu entziffernden Aufschreibbuch variiert etwas, ebenso deren Interpretation. Vgl. Müller-Guttenbrunn 1943, S. 22 und VI f.; Reichmann-Endres 1988, S. 248ff. In J. Löws Veröffentlichung der Meisternamen aus dem Aufschreibbuch wird der Name Heinrich noch nicht erwähnt, vgl. Löw 1929.

⁵⁴ Zit. n. Müller-Guttenbrunn 1943, VII.


⁵⁵ Zit. n. Reichmann-Endres 1988, S. 256, Anm. 17.

⁵⁶ Zit. n. Müller-Guttenbrunn 1943, VII f.

Ein Meister HEINRICH wird, den Angaben von Reichmann-Endres zufolge, im Aufschreibbuch noch vielfach genannt und unter der Rubrik „Zimmerleut“ abgerechnet.⁵⁷

2.2 Die urkundlichen Nachrichten im Stiftsarchiv St. Lambrecht

Bei der Quelle aus dem Jahr 1511 im Stiftsarchiv St. Lambrecht (Steiermark) handelt es sich um einen Eintrag im Repertorium Archivii, der Eintrag lautet: „Maister HEINRICHEN snitzer zu Villach quittung“.⁵⁸ Die Quittung im Original ist verloren, das Repertorium Archivii wurde Wonisch zufolge ebenfalls etwa 1511 geschrieben.

Aus dem Jahr 1523 hat sich im Stiftsarchiv eine Quittung mit folgendem Wortlaut erhalten: „Ich HAINRICH, pildschnitzer zu Villach, beken mit diser meiner handgeschrift, das mir der Bapst zu sandt Lamprecht geben und wezalt hat 18 libr.  anstat meines genädigen herrn zu sandt Lamprecht für aine arwait, so ich seiner gnaden gemacht hab. Des zu urkund der warhait gib ich im dise quitung verfertigt mit meinem aygenen petschaft. Geschehen zu Villach am pfinztag vor sandt Lucia tag im 23 jar.“⁵⁹

2.3 Interpretation der Textquellen und Bezugsetzung zur erhaltenen Schnitzplastik: Der Begriff der Heinrich-Werkstätte

Da im Wirtschaftsbuch des Propstes Welzer in Gurk keine Angaben darüber gemacht werden, ob Meister „Hainrich“ oder „Hainz“ in Villach ansässig sei, und sich auch mit der „taffel“ aus dem Jahr 1504 bislang kein bestimmtes erhaltenes Werk verbinden lässt, kann über eine mögliche Identität dieses Bildschnitzers mit jenem in St. Lambrecht genannten nur spekuliert werden. Die in Gurk vorliegenden Daten werden deshalb an dieser Stelle nur der Vollständigkeit halber erwähnt, ansonsten aber generell in Bezug auf Heinrich von Villach ausgeklammert.

Die in St. Lambrecht erhaltenen Urkunden geben folgende, wenn auch spärliche Informationen über Heinrich von Villach:

Im Jahr 1511 wird Heinrich, Schnitzer zu Villach, vom Benediktinerstift St. Lambrecht bezahlt, wobei weder Angaben über den bezahlten Betrag noch über die Art der ausgeführten Arbeit vorliegen. Die Beauftragung durch das reiche und mächtige Stift St. Lambrecht schon im Jahr 1511 bedeutet aber, dass Heinrich zu dieser Zeit als Bildschnitzer in Villach schon gut

⁵⁷ Reichmann-Endres 1988, S. 248.

⁵⁸ Rep. Arch., Fol. 61a im Stiftsarchiv. Zit. n. Wonisch 1951, S. 169, Nr. 132.

⁵⁹ Or. mit Petschaft im Stiftsarchiv, n. 633a/1. Zit. n. Wonisch 1951, S. 169f., Nr. 138.

etabliert gewesen und eine ganze Reihe von Arbeiten geschaffen haben muss, die ihm einen gewissen – überregionalen - Bekanntheitsgrad erbracht haben mögen.⁶⁰ Er war also sicher schon einige Jahre vorher tätig, in dem Dokument wird er ja auch schon als Meister bezeichnet.⁶¹

Der Quittung aus dem Jahr 1523 ist zu entnehmen, dass Heinrich zwölf Jahre später erneut für das Stift tätig war, er fertigte „seiner Gnaden“ - dem Abt von St. Lambrecht - eine Arbeit, für die er von einem Vertreter des Abtes bezahlt wurde. Als Auftraggeber ist Abt Valentin Pierer (1518-1541) vorzusetzen. Die Arbeit wird nicht näher benannt, bei dem Betrag von 18 Pfund Pfennig kann es sich jedenfalls nur um eine Restzahlung oder um die Spesen für die Aufstellung des Retabels durch Heinrichs Gehilfen vor Ort handeln.⁶² Die Bezahlung erfolgte in Villach, wo Heinrich seine Werkstatt hatte. Der in der Urkunde genannte „Bapst“ (der Propst?), der den Geldbetrag überbrachte, wird in einer anderen – an dieser Stelle inhaltlich nicht relevanten - Quittung, die am nächsten Tag in Villach ausgestellt wurde, als Lienhart Papst bezeichnet.⁶³

Da sich in St. Lambrecht mehrere Altäre und Altarfragmente erhalten haben, die den Villacher Schnitzwerkstätten zuzuschreiben sind, hat man hier schon früh eine Verbindung hergestellt, Meister Heinrich von Villach als Urheber einer Reihe von Werken in St. Lambrecht und in Kärnten bestimmt und ihn damit als führende Kraft in der Entwicklung des Villacher Parallelfaltenstils in Anspruch genommen.⁶⁴ Müller-Guttenbrunn versuchte schließlich, beide Quittungen konkret mit erhaltenen Arbeiten in Zusammenhang zu bringen, was für die Quittung aus 1511 nach derzeitigem Erkenntnisstand aber nicht überzeugend gelingen kann.⁶⁵ Es lässt sich keines der in St. Lambrecht erhaltenen Werke der Villacher Werkstätten mit diesem Datum plausibel in Verbindung bringen. Anders bei der Urkunde aus dem Jahr 1523, die Müller-Guttenbrunn auf den Marienkrönungsalter in der Schlosskapelle St. Lambrecht bezog: Diese Hypothese wurde immer wieder aufgegriffen. Sie liegt auch nach den später erfolgten präziseren Aufteilungen des gesamten Denkmalbestandes in ältere und jüngere Villacher Haupt- und Filialwerkstätten nun der zuletzt durch Höfler vertretenen Meinung zugrunde, dass Meister Heinrich als Hauptmeister der jüngeren Generation der Villacher Altarschnitzer und damit als Leiter der jüngeren Villacher Hauptwerkstatt vorausgesetzt

⁶⁰ Vgl. Demus 1991, S. 301, 308.

⁶¹ Vgl. Höfler 1998b, S. 98ff.

⁶² Ebd., S. 98, Anm. 9.

⁶³ Vgl. unten Kapitel IV.5.2.

⁶⁴ Suida 1927, S. 78f.; Demus 1935, S. 116.

⁶⁵ Vgl. Müller-Guttenbrunn 1943, S. 131, 161 und 179ff.

werden könne.⁶⁶ Gesichert ist der Zusammenhang mit dem Marienkrönungsalter dennoch nicht.

Ungeachtet der Tatsache, dass sich mit der Nachricht aus dem Jahr 1511 kein spezifisches Werk in St. Lambrecht verbinden lässt, markieren die beiden Urkunden jedenfalls einen Zeitrahmen, in dem die jüngere Villacher Hauptwerkstatt tätig war, wie sich anhand der erhaltenen Werke ermitteln lässt. Die Arbeit aus 1511 müsste der frühklassischen Werkstattphase angehören, 1523 war bereits die späteste Phase erreicht, zu welcher der Marienkrönungsalter sicher gehört.

Soviel sei vorerst zu den Grundlagen des Begriffs der Heinrich-Werkstätte in Verbindung mit dem hier behandelten Werkkomplex gesagt. Auf den hypothetischen Charakter der Annahme Heinrichs von Villach als führenden Meister der jüngeren Villacher Hauptwerkstätte ist daher erneut hinzuweisen, es handelt sich aber um eine durchaus wahrscheinliche Hypothese, die in der vorliegenden Arbeit grundsätzlich akzeptiert wird. Auf die Thematik wird im Zusammenhang mit dem Marienkrönungsalter (Kap. IV.5.4.2) näher eingegangen.

⁶⁶ Höfler 1998b, S. 92ff. Demus zeigt sich hier zuletzt eher etwas skeptisch, vgl. Demus 1991, S. 185ff., 301ff.

IV MALEREI IM KONTEXT DER HEINRICH-WERKSTÄTTE: EINZELBETRACHTUNGEN

Dass häufig Maler als „Altarverleger“ fungierten, also als Werkstattinhaber Aufträge für Flügelaltäre entgegennahmen, die Visierung (den Entwurf) erstellten und die verschiedenen beteiligten Handwerker – Bildschnitzer, Maler, Fassmaler, Goldschlager, Kistler, Schlosser – beschäftigten oder beauftragten, ist bekannt.⁶⁷ Eine derartige Funktion als „Generalunternehmer“ für die Flügelaltarproduktion der älteren Villacher Hauptwerkstätte ist aufgrund von erhaltenen Urkunden mit einiger Wahrscheinlichkeit für den Maler Thomas (Artula) von Villach anzunehmen.⁶⁸ Generell scheinen in Kärnten allerdings oft die Bildschnitzer die übergeordnete Position der am Altarbau beteiligten Handwerker eingenommen zu haben, was auch verschiedentlich durch Urkunden - Notizen über Aufträge bzw. Bezahlungen für „Tafeln“ (Altäre) an Bildschnitzer - bezeugt ist.⁶⁹ Auch im Fall der jüngeren Villacher Hauptwerkstätte wird bekanntlich von einer derartigen Situation ausgegangen: nicht nur wegen der Nennungen des Bildschnitzers Heinrich in den Quellen, sondern vor allem aufgrund des stilistisch zusammenhängenden schnitzplastischen Werkkomplexes, dem auf der Seite der Tafelmalerei ein weniger geschlossenes Gesamtbild gegenübersteht. Eine größere Anzahl qualitativ sehr unterschiedlicher Tafelmalerei war an den Retabeln der Heinrich-Werkstätte tätig, mehrere davon sind mit nicht mehr als einem Werk zu erfassen.

Unter welchen äußeren Gegebenheiten die Zusammenarbeit zwischen Schnitzern und Malern konkret stattfand, ist mangels überlieferter Urkunden nicht festzustellen. Verträge zwischen Auftraggeber und Auftragnehmer, in denen Beschreibungen der vereinbarten Arbeitsschritte eventuell Aufschluss auf die Werkstattstrukturen geben würden, oder solche zwischen Vertretern der verschiedenen Handwerkszweige für die Durchführung bestimmter Teilarbeiten, haben sich nicht erhalten. Möglich wäre prinzipiell, dass die Maler direkt in der Heinrich-Werkstätte beschäftigt waren.⁷⁰ Da in Kärnten für Künstler, soweit bekannt, kein Zunftzwang galt, hätte es in dieser Hinsicht auch keine Probleme - im Sinne von Abgrenzungsstreitigkeiten der Zünfte - gegeben.⁷¹ Es ist dabei nicht von vornherein

⁶⁷ Perger 2003, S. 40; Demus 1991, S. 185.

⁶⁸ Höfler 1998b, S. 88ff.

⁶⁹ Vgl. Biedermann/Leitner 2001, S. 128.

⁷⁰ Höfler 1998a, S. 26.

⁷¹ Auseinandersetzungen darüber, ob Maler- und Bildhauerarbeiten im selben Werkstattgefüge ausgeführt werden dürfen, sind aus den größeren Kunstzentren im süddeutschen Raum bekannt, vgl. Baxandall 1984, S. 122ff.

auszuschließen, dass Heinrich oder manche seiner Gesellen auch selbst als Tafelmaler tätig waren, wie es für verschiedene der urkundlich genannten Kärntner Künstler dieser Zeit immer wieder vermutet wurde.⁷² Bewiesen ist eine solche Doppeltätigkeit allerdings in keinem Fall. Vielleicht gab es in Villach aber auch eine oder mehrere separate Malerwerkstätten, in denen die Tafelmalereien ausgeführt wurden. In Einzelfällen ist sicher auch die Möglichkeit zu erwägen, dass das geschnitzte Retabel zuerst an den Aufstellungsort geliefert und die gemalten Anteile schließlich von einem in der Umgebung ansässigen Maler ausgeführt wurden. Beispiele für eine derartige Vorgangsweise sind in und außerhalb Kärntens hinlänglich bekannt.⁷³

Es ist aber trotz fehlender Informationen über die Werkstattstrukturen in jedem Fall zu erkennen, dass in Villach im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die lokale Malerei erneut aufblühte, und zwar in Verbindung mit der Flügelaltarproduktion der Heinrich-Werkstätte.⁷⁴ Die ältere Villacher Malergeneration um Thomas von Villach und den Meister des Lazarinischen Veronika-Altars, die in wesentlichen Zügen noch der lokalen gotischen Malereitradition des 15. Jahrhunderts verpflichtet und an den Hauptwerken der älteren Villacher Schnitzwerkstätte noch bis etwa 1515 tätig war, kam an den Werken der Heinrich-Werkstätte nicht mehr zum Einsatz. Es ist stattdessen eine neue Orientierung an der aktuellen Kunst der süddeutschen Kunstzentren fassbar, die schon vorwiegend dem Formenrepertoire der Renaissance verpflichtet war. Mehr oder weniger deutliche Bezüge zwischen den zahlreichen einzelnen Villacher Malern sind dabei immer wieder zu erkennen. Man kann annehmen, dass in manchen Fällen der Auftraggeber den jeweiligen gewünschten Maler bzw. die Malerwerkstatt ausdrücklich festgelegt hat.⁷⁵

Da zumindest im Fall von Urban Görtschacher einige Hinweise auf eine eigene Malerwerkstatt unter seiner Leitung vorliegen – wie zu zeigen sein wird – und auch aufgrund der einfacheren Beschreibbarkeit von Zusammenhängen, gehe ich im Text grundsätzlich von der Existenz mehrerer Villacher Malerwerkstätten, die mit der Heinrich-Werkstätte zusammenarbeiten, aus. Zusammenfassend werden diese mit dem durch Höfler eingeführten Begriff der „jüngeren Villacher Malerwerkstätten“ bezeichnet. Die einzelnen Maler und spezifischen Stilrichtungen sowie die möglichen Zusammenhänge untereinander stellen den

⁷² Beispielsweise von Demus, der annimmt, dass „alle St. Veiter Schnitzer auch Maler waren, zum mindesten Fassmaler“; Demus 1991, S. 18. Die tatsächliche urkundliche Evidenz rechtfertigt diese Hypothese nicht.

⁷³ Beispielsweise der Marienaltar in Wolfsberg (Annenkapelle), der im schnitzplastischen Anteil ein Importwerk aus der Ulmer Erhart-Werkstätte ist, vgl. Höfler 1998a, S. 183ff., Kat. Nr. 54.

⁷⁴ Ebd., S. 26.

⁷⁵ Biedermann/Leitner 2001, S. 137.

Hauptaspekt der nachfolgenden Einzelanalysen von Flügelaltären der Heinrich-Werkstätte dar, weshalb die Altäre hier nicht chronologisch, sondern nach Malern geordnet sind.

Neben Thomas Artula - der an den Retabeln der jüngeren Villacher Werkstätte keine Malereien ausführte - und dem schon erwähnten Urban Görtchacher sind aus der Schaffenszeit der Heinrich-Werkstätte nur zwei Namen von Villacher Malern urkundlich überliefert: Der Maler Mert zu Villach verstarb 1515 oder kurz zuvor ohne Erben, woraufhin Kaiser Maximilian I. dessen Besitz dem Georgsritterorden in Millstatt schenkte.⁷⁶ 1522 ist ein „Plasy maller“ (Blasius), als „mayster“ bezeichnet und offenbar aus Villach, in Arnoldstein belegt.⁷⁷ Ihnen bestimmte Malereien zuzuschreiben, ist anhand dieser Informationen nicht möglich. Die künstlerische Persönlichkeit des „Caspar Maler von Friesach“ ist ebenfalls zu wenig fassbar, um ihm malerische Werke im Rahmen seiner möglicherweise anzunehmenden Ausbildung in Villach zuzuweisen.⁷⁸ Die Bezeichnung der im Folgenden behandelten Maler kann daher bis auf Urban Görtchacher nur mittels Notnamen erfolgen.

⁷⁶ Neumann 1983, S. 89, Anm. 117.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Vgl. AKL, Bd. 17, S. 117, Caspar von Friesach (R. Wlattnig); Demus 1991, S. 512ff.; Kohlbach 1956, S. 407ff.

1. Der Meister des Flügelaltärchens aus Flitschl/Werkstätte

1.1 Flügelaltärchen aus Flitschl (Klagenfurt, Diözesanmuseum)

Flitschl/Plezzut bei Tarvis (Kanaltal, Italien) gehörte in der hier betrachteten Zeitspanne zu Kärnten, genauer gesagt zu den Bamberger Besitzungen in Kärnten. Der kleine Flügelaltar aus Flitschl (Abb.1) nimmt von seinem Typus her eine Sonderposition unter den Kärntner Altären der hier behandelten Zeitspanne ein, denn er hat anstatt des üblicheren Skulpturenschreins ein gemaltes Mittelbild. Das ursprünglich vorhandene Gesprenge des Flitschler Altars ist nicht erhalten, somit ist über eventuelle schnitzplastische Anteile nichts bekannt. Dennoch soll die Auseinandersetzung mit den Tafelmalern, die an den Altarwerken der Heinrich-Werkstätte beteiligt waren, mit dem Flitschler Altar beginnen, denn hier werden zwei Maler eingeführt, deren Zusammenarbeit mit der Heinrich-Werkstätte in ihrer frühklassischen Phase durch zwei weitere Flügelaltäre, auf die noch einzugehen sein wird, gesichert ist.⁷⁹

Mit dem Hauptmeister – dem Maler der Werktagsansicht - des Flitschler Altärchens ist möglicherweise der Beginn jener neuen, an der Nürnberger und Augsburger Renaissance orientierten Stilrichtung in der Villacher Malerei anzusetzen, die mit einem Großteil der Schnitzwerke der Heinrich-Werkstätte in Verbindung steht.⁸⁰ Aufgrund seines vergleichsweise hohen künstlerischen Niveaus kann darauf geschlossen werden, dass er innerhalb der Gruppe von Malern, die mit der Heinrich-Werkstätte zusammengearbeitet haben und trotz teils unterschiedlicher stilistischer Ausrichtung immer wieder klare Verbindungslinien untereinander erkennen lassen, eine gewisse prägende Rolle gespielt hat.

Das Altarretabel stammt aus der Filialkirche zu Flitschl, der Ort war ein Ausgangspunkt für das Blei- und Zinkbergwerk von Raibl (Cave del Predil). Das Mittelbild stellt die Hll. Christophorus und Daniel (Abb. 2-4) dar, die Flügelinnenseiten in jeweils zwei Bildfeldern links die Hll. Erasmus und Anna Selbdritt, rechts Sebastian und Margareta (Abb. 5-10). In der Werktagsansicht ist auf den beweglichen Flügeln die Verkündigung an Maria (Abb. 11) zu sehen. Die Standflügel zeigen links den hl. Leonhard, rechts Matthäus mit dem Engel (aufgrund starker Beschädigungen kurz vor 1896 nachgemalt bzw. im Fall des Matthäus frei

⁷⁹ Rabensdorfer Altar in Berlin, Flügelaltar aus Tschahitsch/Feldkirchen.

⁸⁰ Vgl. Höfler 1998a, S. 112ff., 26ff.

erfunden)⁸¹. Auf der Predella ist die Stifterfamilie mit ihren Wappen dargestellt (Abb. 12-13). Der Altar ist datiert, die Jahreszahl 1514 findet sich auf dem Sockel von Sebastians Thron.

Alle Darstellungen der Festtagsansicht werden auf Goldgrund präsentiert, welcher im Schreingemälde noch durch ein Brokatmuster bereichert ist. Dieses zentrale Bild ist besonders interessant, da es im Hintergrund eine Landschaft mit Bergwerksdarstellungen zeigt, die den Altar zu einem der frühesten Bergmannsaltäre macht und den Maler als innovativen Künstler und genauen Beobachter ausweist. Im Vordergrund steht auf der linken Seite Christophorus mit dem Christuskind auf den Schultern im Fluss. Das Kurzschwert, das er am Gürtel trägt, könnte auf das traditionelle, nach den Bambergischen Bergordnungen um 1500 heftig umstrittene Waffenrecht der Bergleute hinweisen.⁸² Im Wasser sind detailreich geschilderte unterschiedliche Fischarten zu sehen. Auf dem Felsvorsprung links steht ein Eremit mit Laterne. Direkter als Christophorus steht Daniel, der alttestamentarische Prophet, mit dem Bergbau in Zusammenhang: Im Spätmittelalter der weitaus bedeutendste alpenländische Bergbaupatron, wurde er besonders als Wegweiser zu reichen Erzen verehrt.⁸³ Auf dem Flitschler Altar ist er in einem edlen, pelzverbrämten Mantel dargestellt und trägt in der rechten Hand je einen langstieligen Hammer und Schlägel, in der linken eine Erzstufe, beides bergmännische Symbole.

Der Verlauf des Flusses ist im Bildhintergrund nicht mehr zu verfolgen, indessen eröffnet sich hinter einer bewaldeten Zone der Blick auf gebirgiges Gelände mit detailgetreuer Darstellung der technischen und baulichen Gegebenheiten des Bergbaues wie Stollenausgängen, Verzimmerungen, einer Seilwinde. Bergknappen sind hier bei verschiedenen Arbeiten wie dem Schieben eines Erzkarrens und der Zimmerung an einem Stollenmundloch dargestellt. Im Mittelgrund, zwischen den beiden Schutzheiligen, wird in einer kleinen Szene auf die Danielslegende der Bergleute angespielt: Noch einmal ist Daniel dargestellt, zusammen mit dem hinter einem hohen Baum stehenden Engel, der ihn anweist, hier nach Schätzen zu suchen. Die zackigen Bergspitzen im Hintergrund könnten sogar ein konkreter topographischer Verweis auf die südlichen Kalkalpen in der Umgebung von Raibl sein.⁸⁴ Die Darstellung der Heiligen wird damit ganz in die profane, heimische Lebens- und Arbeitswelt verlagert.

⁸¹ Ebd., S. 114.

⁸² Ludwig 1983, o. S.

⁸³ Deuer 1995, S. 560f.

⁸⁴ Ausst. Kat. Hüttenberg 1995, Bd. 1, Kat. Nr. 4.10 (R. Wlattnig), S. 82.

Die Malereien der Flügelinnenseiten stammen von demselben Künstler. Der Vergleich des Gesichtes des hl. Erasmus (Abb. 5) mit den Heiligen auf dem Mittelbild offenbart denselben Kopftypus im Dreiviertel-Profil mit an beiden Enden spitz zulaufenden Augenbrauen, melancholisch-abwesendem Blick und der gegenüber der oberen Gesichtshälfte leicht frontal versetzten Mund-Kinn-Partie. Bei den weiblichen Heiligen erscheint besonders das kleine, „kugelig“ betonte Kinn charakteristisch, das auch das Jesuskind auf Christophers Schultern hat. Die vier sitzen auf thronartigen Architekturelementen, die sich aus einem Sockel, einer gebogenen, vorhangbehangenen Rückwand und zwei seitlichen, in Renaissance-Grundformen gestalteten Säulchen zusammensetzen. Die sitzende Haltung der Heiligen ist außergewöhnlich für Kärnten, Höfler zufolge könnte der Maler über die Buchillustration, wo sich entsprechende Motive u. a. von Hans Baldung und Albrecht Altdorfer verbreitet haben, zu der Darstellungsweise gekommen sein.⁸⁵

Erasmus ist im Bischofsornat mit dem Krummstab und seinem Attribut, der Winde, dargestellt. Der junge Sebastian trägt Patrizierkleidung und das Pfeilbündel in der Hand. Die Sitzhaltung ist bei ihm am überzeugendsten gelungen, während die Beinstellung bei den anderen Heiligen zum Teil etwas verschleiert bleibt. Anna Selbdritt hält das stehende Jesuskind auf dem Knie, Maria steht als gekröntes junges Mädchen seitlich vor ihr. Margareta thront mit ihrem Kreuzstab über dem Drachen und führt mit der rechten Hand einen Segensgestus aus.

Wie die Figuren der Haupttafel sind auch jene der Flügelinnenseiten durch eine plastische Körperlichkeit ausgezeichnet. Es handelt sich durchwegs um zarte, feingliedrige Figuren, die in ihrer detaillierten Ausführung einen „zeichnerischen“ Charakter vermitteln und im Ausdruck in sich gekehrt, doch freundlich sind. In den Kopftypen sind Ähnlichkeiten zu Figuren Marx Reichlichs zu spüren, in den Draperien folgt der Maler im Wesentlichen dem Nürnberger Dürerkreis, wobei er auf verbreitete druckgrafische Vorlagen zurückgegriffen haben mag – die Holzschnitte der Passion Christi von Hans Schäufelein, die durch Ulrich Pinders 1507 publiziertes *Speculum passionis* in Umlauf gebracht wurden, sind hier als direkte Vorlagen denkbar.⁸⁶ Der Felsvorsprung, auf dem der Eremit mit Laterne steht, offenbart in seinem überhängenden Grasbewuchs ebenso wie die von Licht und Farbe bestimmte Gebirgskette im Hintergrund dezente Anklänge an die Stilistik der Donauschule.

⁸⁵ Höfler 1998a, S. 115f.

⁸⁶ Ebd., S. 113ff.

Die kleinen Figuren der Stifterfamilie auf der Predella, rechts fünf weibliche und links fünf männliche Mitglieder, könnten in ihrer genrehaften Lebendigkeit ebenfalls ein Werk desselben Malers sein.⁸⁷ Über die näheren Umstände der Stiftung ist nichts bekannt. Der weibliche Teil der Familie kann aufgrund des Schriftbandes „Hema Staudacherin“ sowie der beiden Wappen mit der Jakobsmuschel und dem Dreiblatt als Zweig der Familie Staudacher identifiziert werden.⁸⁸ Dasselbe Stifterpaar hat im darauffolgenden Jahr, 1515, die Glasfenster in der nördlichen Seitenkapelle der Pfarrkirche Obervellach (ebenfalls Zentrum einer wichtigen Bergbauregion!) gestiftet – auch hier mit Sippendarstellung und denselben drei Wappen.⁸⁹ Auch auf den Obervellacher Glasfenstern wird mit einer ornamentierten Pfeiler- und Rundbogenarchitektur schon aus dem Formenrepertoire der Renaissance geschöpft. Es ist wohl zu vermuten, dass die Stifter als Gewerken des Bergwerkes von Raibl tätig waren. Ob sie in irgendeiner Weise in näherer Verbindung zu den Fuggern standen, die Anteile an diesem Bergwerk besaßen, ist nicht geklärt, aber Demus zufolge ist schon denkbar, dass die Fugger hier eine gewisse Rolle bei der Vermittlung augsburgischer Renaissanceelemente gespielt haben.⁹⁰

Über die Fugger konstruiert Schmidt eine Verbindung des Flitschler Altärchens zu zwei Bergmannsaltären im sächsischen Erzgebirge (Wolfgangsaltar in der St. Katharinenkirche und Bergaltar in der Stadtkirche St. Annen in Annaberg-Buchholz, beide Hans Hesse zugeschrieben) und vermutet enge Verbindungen bei der Entstehung der drei Altäre.⁹¹ Ihm zufolge wäre der Flitschler Maler vielleicht ein wandernder Künstler oder der Altar ein Importwerk. Da der Bergaltar später datiert wird, sind vor allem die Parallelen zum Wolfgangsaltar (um 1515, Abb. 14) zu untersuchen. Das Grundkonzept der Mitteltafel mit dominierender Heiligenfigur und Bergwerkslandschaft im Hintergrund ist sehr ähnlich, die Danielslegende ist ebenso dargestellt wie einzelne Tätigkeiten des Montanwesens: Das Schieben eines Erzkarrens und die Arbeit an der Seilwinde werden auch auf dem Flitschler Altärchen gezeigt. Doch der verschiedene Landschaftsaufbau unterscheidet die Bilder ebenso wie die anders gearteten baulichen und technischen Gegebenheiten des Bergbaues; stilistisch weisen die beiden Künstler ebenfalls keine engeren Gemeinsamkeiten auf. Damit wird die Verbindung zwischen Flitschl und dem Erzgebirge wohl weniger über die Künstler selbst herzustellen sein als vielmehr entweder über gemeinsame grafischen Vorlagen oder über die

⁸⁷ Ebd., S. 116.

⁸⁸ Fräss-Ehrfeld 1994, S. 219; Schmidt 1970, S. 68f.

⁸⁹ Vgl. Leitner 1982, S. 78 (Kat. Nr. 173) und Abb. 87.

⁹⁰ Vgl. Demus 1991, S. 725.

⁹¹ Schmidt 1970, S. 69ff.

Stifter des Flischler Altars, die möglicherweise als Fuggersche Faktoren „im sächsischen Erzgebirge ebenso zuhause waren wie im Kanaltal“⁹² und sehr konkrete Vorstellungen von ihrem Altarwerk gehabt haben mögen.

Es muss aber keineswegs zwingend eine nähere Verbindung zwischen dem Flitschler Altar und den beiden sächsischen Altären bestehen. Beispielsweise hat sich auch in der Pfarrkirche von Rožňava (Slowakei) ein Tafelbild mit einer Darstellung der hl. Anna selbdritt vor einer kleinfigurigen „Bergbau-Landschaft“ erhalten, welches 1513 – ein Jahr vor dem Flitschler Altar – datiert ist (Abb. 15, 16). Das Konzept – Heiligenbild mit ortsbezogener Hintergrund-Landschaft mit bergmännischer Staffage – ist hier ebenso dasselbe wie in Flitschl und in Buchholz, nur die Danielslegende ist nicht dargestellt. Diese Art von Bergmannsaltären ist demnach zu Beginn des 16. Jahrhunderts in verschiedenen Bergbauregionen zu finden, wobei die Vorläufer für die Bergbau-Landschaften eventuell auch Miniaturen von der Art, wie sie das Kutenberger Kantonale⁹³ enthält, gewesen sein könnten. Einzelszenen aus dem Bergbau fanden auch schon etwas früher Eingang in die Bildprogramme der Flügelaltäre in Bergbaugebieten.⁹⁴

Aufgrund verschiedener Faktoren lässt sich die Werkstatt des Malers nach Villach lokalisieren. Seine Beteiligung an einem Altar der Heinrich-Werkstätte, jenem aus Rabensdorf, wurde bereits erwähnt, sein Mitarbeiter – der Maler der Werktagsansicht – war wiederum an einem anderen Altar der Heinrich-Werkstätte beschäftigt (Flügelaltar aus Tschahitsch/Feldkirchen).⁹⁵ Des weiteren findet sich das Pressbrokatmuster des Flitschler Altars auf zwei späteren Retabeln wieder, jenem in Pichlern und jenem in St. Lorenzen bei Sillebrücke, die beide wohl nicht der Heinrich-Werkstätte selbst, aber Zweigwerkstätten der Heinrich-Werkstätte zugeordnet werden können. Wie erwähnt gehörte das Gebiet um Tarvis und Raibl auf politischer Ebene wie Villach zu den Besitzungen der Diözese Bamberg, der Auftrag an eine Villacher Werkstatt verwundert demnach nicht.

1.2 Flügelaltar aus Rabensdorf (Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung)

Die Handschrift des Flitschler Hauptmeisters findet sich auf einem Retabel aus Rabensdorf (Gemeinde Feldkirchen) wieder. Der ursprüngliche Standort des Retabels, das 1904 von den

⁹² Ebd., S. 72.

⁹³ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 15501, fol. 1v.

⁹⁴ Beispielsweise die Predellenflügel des Flügelaltars in der Barbarakapelle in Gossensaß (Südtirol), nach Egg um 1490, vgl. Egg 1985, Abb. 1.

⁹⁵ S. unten Kap. IV.1.4.

Berliner Museen als Schenkung erworben wurde, war die 1949 abgetragene kleine Filialkirche St. Bartholomäus in Rabensdorf bei Feldkirchen, wo sich der Altar noch 1890 befand.⁹⁶ Die Kirche wird im Jahr 1781 mit dem Patrozinium der Hll. Georg und Bartholomäus erwähnt.⁹⁷

Im Kastenschrein (Abb. 17) befinden sich Schnitzfiguren der Hll. Georg (mit Lanze und Drachen) und Bartholomäus (seine rechte Hand mit den Attributen, nach F. G. Hanns Beschreibung das Messer und die abgeschundene Haut, ist verloren).⁹⁸ Die Flügelinnenseiten zeigen Malereien der Hll. Martin und Katharina (links), Antonius Abbas und Margareta (rechts) (Abb. 19-22). Die Werktagsansicht führt Malereien der die vier Kirchenväter vor: Von links nach rechts Hieronymus, Gregor, Augustinus und Ambrosius (Abb. 23-26). Auf der Predella eine gekürzte Darstellung der hl. Sippe (Abb. 27), auf der Predellenrückseite zwei Engel in Grisaille auf grünem Grund, welche das Schweiß Tuch der Veronika halten. Schrein- und Predellenrückseite sind außerdem mit (stark beschädigter) Ranken- und Grotteskenornamentik auf grünem Grund verziert (Abb. 28). Die nimbenartigen Ausschnitte in der Schreintrückwand sind wohl später hinzugefügt worden, das ursprünglich sicher vorhandene Gesprenge (an der Schreinoberseite befindet sich ein Falz) ist verloren.⁹⁹

Die Flügelinnenseiten erinnern schon von ihrer Grunddisposition her an jene des Altars aus Flitschl. Bilder jeweils eines männlichen und einer weiblichen Heiligen sind untereinander angeordnet, alle Figuren sind auf Goldgrund gemalt, der auch die innere Rahmung an drei Seiten mit einschließt. Entsprechend dem veränderten Format sind die Figuren nicht auf breiten Thronen sitzend, sondern in der gebräuchlicheren Weise – stehend - dargestellt. Die Heiligen stehen auf Wiesengrund und sind durch ihre jeweiligen Attribute ausgezeichnet. In dem recht guten Körpergefühl, den Proportionen der zierlichen Figuren, den Gesichtstypen und der feinen, detaillierten Ausführung ist ohne Zweifel die Hand des Flitschler Malers wiederzuerkennen. Besonders die elegante Figur der Margareta mit dem Drachen zeigt dies in ihrer nahen Verwandtschaft zu der Margareta des Flitschler Retabels anschaulich, ebenso ist der hl. Martin parallel zum hl. Erasmus auf dem Flitschler Altar zu sehen. Die Faltengebung ist gegenüber dem Flitschler Altärchen beruhigter, es finden sich weder die großflächig im Fußbereich knitternden Draperien noch die in spitzem Winkel abstehenden und flatternden Mantelfalten. Katharina fällt im Figurentypus etwas aus der Reihe, wird aber in der Figur der Maria auf der Predella ganz ähnlich wiederholt.

⁹⁶ Standort ermittelt durch R. Wlattnig: „Flügelaltar aus Rabensdorf“, in: Ausst. Kat. Feldkirchen 1994, o. S.

⁹⁷ Erläuterungen zum historischen Atlas der österreichischen Alpenländer, Abt. 2, Teil 8, 2, S. 384.

⁹⁸ F. G. Hann, „Ein Flügelaltar in der Filialkirche Rabensdorf“, in: Carinthia 36 (1890), S. 126ff.

⁹⁹ Maedebach 1958, S. 66f.

Die Predella zeigt in der Mitte Anna mit dem vor sich sitzenden Jesusknaben, daneben stehend Maria als junges Mädchen. Die Figurengruppe ist der Anna selbdritt des Flitschler Altars ähnlich, wobei Maria auf dem Rabensdorfer Altar anatomisch besser formuliert ist. Anna und Maria haben das für den Flitschler Meister typische kugelig hervorgehobene Kinn. Rund um die zentrale Figurengruppe befinden sich, ebenso in Halbfigur, die drei legendären Ehemänner Annas sowie Josef. Sie sind auf geschwungenen Schriftbändern mit ihren Namen bezeichnet. Durch ihre Gesten und verschiedenen Blickrichtungen erzeugen sie eine lebendige, wie im Gespräch begriffene Wirkung. Ihre fein ausgeführten Köpfe sind individualisiert, zeigen unterschiedliche Altersstufen. Insgesamt fügt sich die Predella ebenso sehr gut in das Werk des Flitschler Meisters ein.¹⁰⁰

In der Farbpalette mit der Predella harmonisierend und ebenso ausgezeichnete Arbeiten sind die vier Kirchenväter in der Werktagsansicht. Sie vermitteln dennoch ein etwas anderes Bild als die übrigen Malereien, vor allem aufgrund der gelängten Proportionen und der Gesichter mit großen, schwarz umrandeten und mit einzelnen Wimpern betonten Augen. Während Demus alle Tafelmalereien dem Meister des Flitschler Altärens zuschreibt, nehmen Wlattnig und Höfler für die Werktagsseite den Meister der Altäre von Goritschach und Seltschach in Anspruch.¹⁰¹ Die zuständige Restauratorin der staatlichen Museen zu Berlin, Dipl.-Rest. Marion Böhl, die den Flügelaltar bis 1994 untersucht und restauriert hat, bestätigt hingegen Demus' Meinung, dass alle Malereien wohl von demselben Maler ausgeführt wurden.¹⁰² Vom Figurentypus her - den eleganten, etwas variierten Posen der Heiligen mit dem typischen Hochraffen eines Mantelendes vor dem Körper - und in den betonten Augenpartien zeigt sich tatsächlich eine nahe Verwandtschaft zu den Figuren des Meisters von Goritschach und Seltschach. Ebenso in der Gesamtkonzeption mit einheitlich blauem Hintergrund und goldenen Rankenschleiern über den Figuren und in den Draperien nach Vorbildern aus dem Nürnberger Dürerkreis. Es ist allerdings festzuhalten, dass die Kirchenväter in der anatomischen Schlüssigkeit den Seltschacher und Goritschacher Frauenfiguren weit überlegen sind. Auch die Gesichter demonstrieren eher den zeichnerischen Charakter der Köpfe des

¹⁰⁰ Höfler vermutet einen gewissen Werkstattanteil in der Figur der Katharina wie auch möglicherweise in der Predella: Höfler 1998a, S. 113, 124.

¹⁰¹ Wlattnig differenziert noch etwas anders und schreibt dem Meister des Altars aus Flitschl nur die Figur der Margareta und des Antonius Abbas zu, alle übrigen Gemälde dem Meister von Goritschach und Seltschach. Vgl. Demus 1991, S. 344 und 725; Ausst. Kat. Feldkirchen 1994, „Flügelaltar aus Rabensdorf“, o. S. (R. Wlattnig); Höfler 1998a, S. 29, 113 und 124f. Zu den „Frauenaltären“ von Goritschach und Seltschach s. unten Kap. IV.2.

¹⁰² Große Unterschiede liegen hingegen (auf allen Tafeln!) zwischen der Unterzeichnung und der gemalten Ausführung vor, was sich bei den Untersuchungen mittels Infrarot-Reflektographie gezeigt hat. Demnach erschiene es wahrscheinlicher, dass eine Unterscheidung zwischen dem vorzeichnenden und dem ausführenden Künstler zu treffen ist, als zwischen Feiertags- und Werktagsseite. Für die Informationen danke ich Frau Marion Böhl herzlich.

Flitschler Meisters als das „teigig-konturlose“ Erscheinungsbild der Goritschacher und Seltschacher Flügelheiligen. Die Art der fein ziselierten Gewandfalten und subtilen Farbverläufe entspricht im Detail ebenso noch ganz dem Meister von Flitschl.

Wenn hier auch meines Erachtens keine Evidenz für eine direkte Beteiligung des Meisters der Altäre von Goritschach und Seltschach vorliegt, so ist dennoch anzunehmen, dass er entscheidende Anregungen vom Flitschler Meister erhalten hat, vielleicht als Schüler oder Werkstattmitglied.¹⁰³

Im allgemeinen Altartypus – einfacher Zweifigurenschrein mit Rankenlaube, bewegliche und fixe Flügel, Predella mit Malerei und Gesprenge (verloren) - fügt sich der Rabensdorfer Altar in die Reihe der kleineren Altäre aus den jüngeren Villacher Werkstätten ein. Vergleichbar sind etwa die Flügelaltäre aus Tschahitsch/Feldkirchen und Pichlern.¹⁰⁴ Auch die Form der Predella ist typisch (z. B. linker Seitenaltar in Seltschach). Der Stil der qualitätvollen Schnitzplastiken weist in die frühe Phase der Heinrich-Werkstätte.¹⁰⁵ Vor allem das Draperieschema der Bartholomäus-Figur ist im Hinblick auf die Datierung aufschlussreich - es schließt in seinem klaren, klassischen Faltenstil, der sich noch nicht zum voll ausgeprägten Parallelfaltenstil wie auf dem Hochaltar aus Pontebba entwickelt hat und auch keinerlei Manierismen wie „zerfaserte“ Faltenstege oder perseverierende Parallelisierung zeigt, direkt an Werke wie den hl. Servatius des linken Seitenaltars in Seltschach (1514? datiert) und damit letztlich an die frühesten Arbeiten der Heinrich-Werkstätte wie den hl. Nikolaus in Afritz¹⁰⁶ an. Charakteristisch für diesen Draperiestil sind die im Hüftbereich parallel verlaufenden, bogenförmigen Faltschwünge, während sich nach unten hin im Bereich des Standbeines etwas zugespitztere Formen bilden. Das Spielbein ist deutlich nach vorne gedrückt, der untere Mantelsaum schließt mit einem schrägen Verlauf ab.

Die Georgsfigur folgt dem Typus, der in Seltschach als Flügelrelief auftritt und mit nur leichten Abwandlungen zahlreich im Œuvre der Heinrich-Werkstätte sowie der Zweigwerkstätten zu finden ist, oft in der Funktion des Schreinwächters. Beide Heiligenfiguren sind zierlich und zeigen das typische verinnerlichte „Villacher“ Lächeln mit leicht geöffnetem Mund. Dem Bartholomäus sehr ähnlich, vor allem im Gesichtstypus, ist eine in Maria Elend aufbewahrte Figur des hl. Oswald, für die vermutlich die Datierung 1516

¹⁰³ Vgl. Höfler 1998a, S. 123ff., 29.

¹⁰⁴ Abb. 29, 105.

¹⁰⁵ Vgl. dazu Demus 1991, S. 344.

¹⁰⁶ Ebd., S. 305 und Abb. 354.

gelten kann.¹⁰⁷ Aus der Analyse des malerischen und plastischen Anteils leitet Demus eine Datierung knapp vor 1515 ab, Höfler bzw. Wlatnig veranschlagen die Jahre 1515-17.

Über die Stifter ist nichts bekannt, allerdings ist auf eine gewisse Verbindung zu den Staudachern – den Stiftern des Flitschler Altärchens - hinzuweisen: Die Familie verwaltete in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts unter anderem die zum Bistum Gurk gehörige Herrschaft Albeck, welche die Vogtei über die Filialkirche Rabensdorf ausübte.¹⁰⁸ Möglich wäre deshalb, dass der Stifter des Rabensdorfer Altärchens ebenfalls ein Staudacher war und für die Ausführung der Malereien erneut den Meister des Flitschler Altärchens bestellte.

1.3 Die Werktagsansicht des Flügelaltärchens aus Flitschl

Die Malereien der Werktagsansicht des Flitschler Altars (Abb. 11) stammen von anderer Hand als jene der Feiertagsansicht.

Die Heiligen auf den Standflügeln lassen kaum mehr Rückschlüsse auf ihr ursprüngliches Erscheinungsbild zu und sind damit stilistisch nicht beurteilbar,¹⁰⁹ die Verkündigungsdarstellung auf den beweglichen Flügeln trägt aber deutlich andere Züge als die Malereien des Hauptmeisters. Beide Figuren stehen auf braunem Boden vor einfarbig blauem Hintergrund, Maria links in betender Haltung mit einem zarten Strahlenkranz um ihren Kopf und über ihr schwebender Taube, der Engel rechts nach dem gängigen Schema mit leicht gebeugten Knien, als ob er gerade aus der Luft gelandet wäre, Rollenstab und Segensgestus. Die feine Zeichnung des Hauptmeisters fehlt, die Formen sind eher grob und zusammenfassend, beispielsweise bei der Darstellung der Haare. Harte Brüche der Falten werden im Gegensatz zum Hauptmeister ganz vermieden, sie werden überall durch eine abgerundete Linienführung gedämpft. Das Kleid der Maria fällt in völlig gleichmäßigen, parallelen Röhrenfalten, jenes des Engels weich und wellenartig. Von der Farbigkeit her sind die Figuren sowohl im Inkarnat als auch in den Gewändern weitaus weniger fein nuanciert als jene des Hauptmeisters.

Abgesehen von der unterschiedlichen Stilistik gibt es auch verbindende Elemente zwischen dem Hauptmeister und dem Gesellen der Werktagsansicht, wie die Kleidung der Margareta aus der Feiertagsansicht und der Maria aus der Werktagsansicht. Insbesondere die in Spitzen zulaufenden Mantelsäume erinnern an den Hauptmeister. Höfler zufolge nähert sich der Maler

¹⁰⁷ Ebd., S. 419f. und Abb. 518.

¹⁰⁸ Fräss-Ehrfeld 1994, S. 219; Höfler 1998a, S. 116.

¹⁰⁹ Höfler 1998a, S. 116.

der Werktagsansicht in seiner „romantisch-sensuellen“ Stilistik dem frühen Lucas Cranach und bayerisch-österreichischen Vertretern der Donauschule aus der Cranach-Nachfolge (Erhard Altdorfer und Umkreis).¹¹⁰

1.4 Flügelaltar aus Tschahitsch/Feldkirchen

Demselben Maler können die Malereien des Flügelaltars aus Tschahitsch (St. Stefan ob Waiern, BH Feldkirchen) zugeordnet werden.¹¹¹ Das Retabel (Abb. 29) befand sich vollständig erhalten in der Stadtpfarrkirche Feldkirchen, bis es 1988 größtenteils gestohlen wurde. Übrig sind jetzt nur noch die Predella, das Gesprenge ohne Aufsatzbild und die 1992 wiedergefundene Schreinskulptur des hl. Martin.¹¹² Der kleine Flügelaltar wurde von Oswald Wölfl, Pfarrer von St. Ulrich bei Feldkirchen,¹¹³ gestiftet, welcher zu Füßen des Verkündigungsengels mit Schriftband „Herr Oswald Wölfl“ dargestellt ist. Er diene sicher als Hauptaltar der Kirche St. Stefan in Tschahitsch, die als Filialkirche der Pfarre St. Ulrich unterstand. Feldkirchen gehörte zu den Besitzungen des Bistums Bamberg.

Aus Fotografien ist zu entnehmen, dass der Altar im Schrein zwei Schnitzfiguren der Hll. Stefan und Martin zeigte, im Predellenschrein Christus als Schmerzensmann im geöffneten Sarg, gestützt von zwei Engeln (Abb. 29), und im Aufsatz zwischen Rankenstützen ein Tafelbild mit dem Motiv des Gnadenstuhls (Abb. 31). Die Flügelinnenseiten tragen Malereien der Hll. Felicianus (links) und Primus (rechts), angeblich „bis zur Unkenntlichkeit übermalt“¹¹⁴, weshalb hier nur die Werktagsansicht besprochen werden soll. In der Werktagsansicht (Abb. 30, 32) ist auf den beweglichen Flügeln die Verkündigung zu sehen, auf den Standflügeln Katharina (links) und Ulrich (rechts). Die Predellenrückseite zeigt das Schweißtuch Christi.

Die Verkündigung ist im Vergleich zum Flitschler Altar um ein brokatbehangenes Betpult, hinter welchem Maria kniet, und einen Baldachin bereichert. Der Untergrund wird hier von profilierten Sockeln gebildet, die an die 1517 datierten Altäre aus Goritschach und Seltschach erinnern. Die monumentale Gnadenstuhl-Komposition war in verschiedenen Gebetbüchern der Zeit geläufig (Salus animae, Hieronymus Hölzel, Nürnberg 1503) und geht

¹¹⁰ Ebd., S. 116, 113 und 29.

¹¹¹ Demus 1991, S. 393 und 725; Höfler schreibt die Malereien eher der Nachfolge dieses Malers zu: 1998a, S. 118.

¹¹² Vgl. dazu R. Wlattnig, „Schicksal des Tschahitscher Flügelaltars“, in: Ausst. Kat. Feldkirchen 1994, o. S. und Neuhold/Wlattnig 1994, S. 25f.

¹¹³ In einer Urkunde aus dem Jahr 1510 im Kärntner Landesarchiv wird er in dieser Position als Zeuge genannt. Vgl. Höfler 1998a, S. 118.

¹¹⁴ Demus 1991, S. 393, Anm. 7.

wahrscheinlich auf Dürer zurück, wobei die Kandelaber-Ornamentik der Thronwangen eine eigene Zufügung des Malers sein dürfte.¹¹⁵ Der Engel (Abb. 32) weist genau denselben Gesichtstypus wie jener des Flitschler Altärchens auf, auch die Darstellung der Haare aus breiten, nach unten hin immer kleiner gelockten Strähnen ist dieselbe. Ebenso sind die typischen wulstartigen Gewandfalten, die nirgends knittrig brechen, sondern nach Möglichkeit in weichen Kurven gelenkt werden, bei allen Figuren des Tschahitscher Retabels zu finden, besonders aufschlussreich in dieser Hinsicht ist das Gewand Gottvaters. Ganz spezifische Ähnlichkeiten zwischen beiden Retabeln zeigen sich auch in der tonalen Abschattierung der eng anliegenden Ärmel Marias, in den Nimben und der glänzenden Stofflichkeit der Gewänder.

Im Gesamttypus – ein Zweifigurenschrein mit bemalten beweglichen und fixen Flügeln, Predella und einer Aufsatzkonstruktion mit Tafelbild und Gitterstreben aus Akanthusranken – fügt sich der Flügelaltar gut in die Reihe der kleinen Altäre der jüngeren Villacher Hauptwerkstatt ein. Ähnlich sind u. a. der Altar aus Oberwöllan mit der vergleichbaren Bekrönung und die Seltschacher Altäre. Eher untypisch für die geringe Altargröße ist der hohe Predellenschrein mit der plastischen Figurengruppe.¹¹⁶ Die Figuren im Schrein und im Predellenschrein sind als Werke der Heinrich-Werkstätte zu erkennen, sie repräsentieren eine vereinfachte, etwas steife Variante des frühen Parallelfaltenstils, wie er am linken Seitenaltar in Seltschach oder am Rabensdorfer Altar vorkommt. Die recht gedrungenen Figuren sind wohl keine Werke des Hauptmeisters. Demus datiert den Altar bald nach 1515.

¹¹⁵ Höfler 1998a, S. 118.

¹¹⁶ Vgl. auch im Folgenden Demus 1991, S. 389ff.

2. Der Meister der Altäre von Goritschach und Seltschach

2.1 Flügelaltar aus Goritschach/Finkenstein

Das Retabel befand sich ehemals in Goritschach (Filialkirche St. Gregor, BH Villach Land), nach der jüngsten Restaurierung wurde es 1996 nach Finkenstein (Pfarrkirche St. Stefan) gebracht, wo es derzeit auf dem linken Seitenaltar aufgestellt ist. Im flachen Altarschrein befindet sich ein Relief der Schutzmantelmadonna, die Seitenflügel zeigen in der Festtagsansicht weibliche Heilige im Relief: Links wohl Katharina¹¹⁷, rechts Margareta (Abb. 33). Die Werktagsansicht (Abb. 34-38) zeigt Malereien weiblicher Heiliger: Von links nach rechts Ursula (mit Pfeil), Barbara (mit Kelch und Turm), Agnes (mit Lamm und Märtyrerpalme), Dorothea (mit Rosenkorb). Auf der Predella (Abb. 39-40) ist eine gemalte Darstellung der hl. Sippe zu sehen, hier befindet sich auf einem (gemalten) Täfelchen die Datierung 1517. Der Aufsatz ist nicht erhalten.

Aufgrund des Patroziniums kann der Altar in Goritschach ursprünglich nur als Seitenaltar aufgestellt gewesen sein, oder er wurde eigentlich für eine andere Kirche gestiftet. Die Kirche St. Gregor in Goritschach gehörte als Filialkirche zur Pfarre St. Stefan in Finkenstein und stand damit unter der Vogtei des Inhabers der Herrschaft Finkenstein, Siegmund von Dietrichstein.¹¹⁸ Dietrichstein oder seine Frau Barbara von Rottal kämen demnach als Stifter infrage, auch im Falle einer ursprünglichen Aufstellung des Altars in der Burgkapelle von Finkenstein, über die Demus mutmaßt.¹¹⁹

Die vier weiblichen Heiligen in der Werktagsansicht stehen auf steinernen Podien mit profilierter Vorderkante, auf welcher der jeweilige Name geschrieben steht, der Hintergrund ist neutral dunkelblau. Der feste Stand der Figuren auf den Sockeln wird durch die Schatten und durch die teilweise über die Kante hängenden Gewandsäume unterstrichen. Auffallend ist die Variationsbreite hinsichtlich nobler Kostüm und Ausstattung, worin Höfler eine neue Orientierung an aktuelleren augsburgischen Figurenvorbildern erkennt, die den Maler von der ihm vorausgehenden Villacher Malerei unterscheidet.¹²⁰ Alle vier tragen unterschiedlich

¹¹⁷ Die Attribute sind verloren, im Rahmen des gesamten Bildprogrammes dieses Altars erscheint eine Darstellung der Katharina aber wahrscheinlich: Vgl. Demus 1991, S. 410, Anm. 15.

¹¹⁸ Höfler 1998a, S. 126.

¹¹⁹ Demus 1991, S. 404, 401. Das Stifterpaar wird schon von Ginhart versuchsweise vorgeschlagen: Ginhart 1966, S. 172f. Als mögliche Stifterin käme Ginhart zufolge auch Omelia Trautmannsdorf in Frage, die Gemahlin des Burghauptmanns von Finkenstein, Sigmundt Schkodl, welche den Altar nach dem Tod ihres Gatten (1515) gestiftet haben könnte.

¹²⁰ Höfler 1998a, S. 125f.

geschnittene Kleider und Mäntel. Auch die Stofflichkeit wird deutlich differenziert: So ist Barbaras Oberteil aus rotem Samt gefertigt, ihr Rock aus rosa-gelblich changierender Seide, während Dorotheas Ärmel aus einem weichen Stoff bestehen, der anders fällt als jener ihres Kleides. Ebenso unterschiedlich und detailreich fallen die Frisuren und Kronen aus.

Während der Maler auf diese Aspekte besonderes Augenmerk zu legen scheint, bleibt die Körperlichkeit und Anatomie der Figuren beinahe völlig hinter dem Gewand verborgen. Maximal die Andeutung eines (verfehlt proportionierten) Oberschenkels zeichnet sich unter den Gewandmassen ab. Der Schulterbereich wird bei allen vier Frauen mittels schräg vom Hals abfallender Linien zu einer scheinbar „knochenlosen“, weich fließenden Masse, auch in den Köpfen wird eine deutliche Konturierung und Modellierung vermieden - zugunsten rundlicher, weich abgeschattierter Formen. Die Gesichter strahlen die für die Villacher Malerei und Plastik charakteristische milde Freundlichkeit aus. In den Draperien folgt der Maler wie der Meister des Flitschler Altärchens Vorbildern aus dem Nürnberger Dürerkreis, mit den Parallelfalten bei Ursula und Dorothea kommt ein zusätzliches Altdorferisches Element hinein.¹²¹

Das Predellenbild ist reich an Renaissanceformen. Die hl. Sippe befindet sich unter einer Bogenarchitektur mit reliefierten Kandelabermotiven, dahinter ist ein weiteres antikisierendes Architekturelement mit rundbogigem Abschluss, gliedernden Gesimsen und Ornamentik zu sehen. In der Mitte sitzen Anna und Maria. Das Jesuskind steht auf einem Polster, der auf den Knien der beiden aufliegt, und wird von Maria gehalten. Genau hinter dem Kind hängt ein schmales Ehrentuch mit Brokatmuster. Hinter Anna stehen deren drei Ehemänner, von denen einer mit Turban einen orientalischen Typus vertritt. Im Vordergrund als Rückenfigur Joseph, der in der rechten Hand seine Kappe hält. Der Landschaftsausschnitt im Hintergrund (Abb. 40) offenbart die Fähigkeit zur genauen Naturbeobachtung und übertrifft mit den sich im Wasser spiegelnden Bäumen schon die Landschaftsdarstellung am Flitschler Altärchen. Für die Zuschreibung der Predella und der Flügelmalereien an unterschiedliche Hände, wie sie seit Witternigg 1940 verschiedentlich vorgenommen wurde, besteht wohl kein Anlass.¹²²

Das Goritschacher Retabel ist im schnitzplastischen Anteil als gute Arbeit der Heinrich-Werkstätte zu erkennen.¹²³ Der Altartypus in einfacher Kastenform mit Schreinrelief, reliefierten Flügelinnenseiten, bemalten Flügelaußenseiten und Standflügeln sowie einer Predella mit einem weiteren Gemälde ist bei kleineren Flügelaltären der Werkstätte gängig.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 124.

¹²² Witternigg 1940, S. 110ff.; Dehio Kärnten 1976, S. 172.

¹²³ Vgl. zur Schnitzplastik Demus 1991, S. 404ff.

Im Sinne des ursprünglichen Erscheinungsbildes zu ergänzen wären noch der Aufsatz sowie eine Schreinlaube und geschnitzte Schleierbretter auf den Flügelinnenseiten, die sich nicht erhalten haben. Die Form der Predella ist charakteristisch für die Werkstatt, sie ist u. a. an den Retabeln aus Maria Elend und Rabensdorf wiederzufinden. Neben der häufig dargestellten Marienkrönung dürfte die Schutzmantelmadonna das zweite Reliefmotiv gewesen sein, das in der jüngeren Villacher Hauptwerkstatt für Schreinreliefs besonders üblich war. Zwar hat sich mit dem Goritschacher Altar das einzige relativ vollständige Altarensemble mit diesem Schreinsujet erhalten, doch sind noch vier ähnliche, zum Teil auch ganz stilgleiche Schutzmantelreliefs bekannt, die ebenfalls einst die Mittelstücke von Flügelaltären gebildet haben dürften.¹²⁴ Die Goritschacher Madonna zeigt mit ihrem milden, innigen Lächeln und dem voll ausgeprägten Parallelfaltenstil der Draperie die Charakteristika der von Demus definierten „hochklassischen“ Phase der Heinrich-Werkstätte, wie sie auf dem Retabel aus Pontebba (ebenfalls 1517) in ihrer repräsentativsten und aufwändigsten Ausprägung zu finden sind. Eine im Ausdruck und im Faltenschema der Goritschacher Madonna entsprechende, doch in der Qualität erhabene Marienfigur ist unter anderem am Retabel aus Maria Elend zu finden. Die Flügelreliefs des Goritschacher Retabels sind wohl von anderer Hand als das Schreinrelief, doch stilistisch angepasst.¹²⁵

2.2 Rechter Seitenaltar aus Seltschach

Sehr ähnliche Malereien wie das Goritschacher Retabel, die sicher von derselben Hand stammen, weist der rechte Seitenaltar der Filialkirche des hl. Servatius in Seltschach bei Arnoldstein (BH Villach Land) auf. Der Marienaltar, über dessen Stifter nichts bekannt ist, zeigt im Schrein eine stehende Vollplastik der Maria mit Kind (Abb. 41), auf der Innenseite der beweglichen Flügel links ein Relief der hl. Katharina, rechts eines der hl. Agnes. In der Werktagsansicht (Abb. 42-47) sind von links nach rechts auf je einem Flügel Maria Magdalena (mit Salbengefäß), Kunigunde (mit Zepter und Kirchenmodell), Ursula (mit Pfeil) und Helena (mit Kreuz) zu sehen. Das Predellengemälde zeigt die Geburt Christi (Abb. 48-49), das Aufsatzbild die Visitatio (Abb. 52). Auf Kunigundes Kirchenmodell findet sich die Datierung 1517. Die Rückseite des Retabels weist Renaissanceranken- und Grotteskenmotive in Grisaille auf grünem Grund auf.

¹²⁴ Demus 1991, S. 408f. und 411ff.

¹²⁵ Ebd., S. 409.

Ob der Altar ursprünglich für die Seltschacher Kirche gestiftet wurde, ist nicht sicher – wenn, dann nur als Seitenaltar, wo er aber zumindest im heutigen Zustand der Kirche nicht ausreichend Platz hat.¹²⁶ Die vollständige Bemalung der Rückseite spricht dafür, dass der Altar am ursprünglichen Aufstellungsort nicht direkt an der Wand stand, sondern „umwandelt“ werden konnte. St. Servatius gehörte damals so wie heute als Filialkirche zur Pfarre St. Lamprecht in Arnoldstein und damit letztlich zum bambergischen Einflussbereich.¹²⁷ Wenn das Retabel nicht für die Seltschacher Kirche geschaffen worden ist, dann wohl für eine andere zum bambergischen Herrschaftsbereich gehörende Kirche, wie die Aufnahme der hl. Kunigunde in das Bildprogramm annehmen lässt.¹²⁸ Im generellen Bildprogramm (Maria und weibliche Heilige) bildet der Altar eine Parallele zu jenem aus Goritschach.

Wie in Goritschach stehen die weiblichen Heiligen der beweglichen und festen Altarflügel auf profilierten Podien vor blauem Hintergrund, nach oben hin schließen goldene Renaissance-Ornamente die Tafeln ab. Die gelängten, schweren Figurentypen mit kleinen Köpfen und stark abfallenden Schultern entsprechen dem Goritschacher Altar ebenso wie die Gesichtsphysiognomien und die mittels langer schwarzer Wimpern betonten Augen (Abb. 46-47). Anstatt der Frisuren variieren hier die Kronen und Kopfbedeckungen. Keine der Posen wiederholt sich exakt. Bei beiden Altären ist der wichtigste Aspekt die harmonische Einheit, die sich aus den fein aufeinander abgestimmten leichten Drehungen und Wendungen der Figuren ergibt.¹²⁹ Die Altäre sind in das gleiche Jahr datiert, wobei der Goritschacher Altar geringfügig moderner erscheint (vgl. das Parallelfaltensystem der Röcke von Ursula und Dorothea). Die unterschiedliche Qualität der gemalten Oberfläche ergibt sich wohl vor allem aus der Tatsache, dass das Goritschacher Retabel 1993/96 restauriert wurde, während die letzte Restaurierung des Seltschacher Retabels 1961 stattgefunden hat.

Die Heimsuchung im Aufsatzbild ist vor Landschaftshintergrund dargestellt. Im Vergleich mit den Flügelheiligen fällt die gedämpfte Farbigkeit des Gewandes mit zarten Rosa- und Violetttönen auf. Die Gesichtstypen entsprechen jenen in den Flügelmalereien, auch die Draperien fügen sich hier mit der typischen Art der Knitterung im Bodenbereich und den Röhrenfalten bei Elisabeths Rock gut ein. Lediglich der stark geknitterte und schattierte, abstehende Gewandzipfel von Marias Mantel erscheint etwas grob, während ihr halbkreisförmig abschließender Mantelsaum sich bei der Figur des Josef auf der

¹²⁶ Ebd., S. 397.

¹²⁷ Vgl. dazu auch unten Kap. IV.4.3.

¹²⁸ Demus 1991, S. 397.

¹²⁹ Demus 1986, S. 255.

Goritschacher Predella wiederholt. Die Landschaft bedient sich des Motivrepertoires der Donauschule: links hoch aufragende Bäume, darunter auch eine Hängebirke, rechts im Hintergrund eine schroffe, doch bewachsene Felswand mit einer Burg. Am Horizont ist eine bläuliche Bergkette auszumachen. Die Landschaftskonzeption erinnert an Lucas Cranach d. Ä. (beispielsweise das Bildnis des Johannes Cuspinian in Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart, Abb. 51).

Die Anbetung des Kindes auf dem Predellengemälde findet zwischen Versatzstücken antikisierender Architektur vor städtischem Hintergrund statt, sie bildet mit diesem aus dem Formenrepertoire der italienischen Renaissance zusammengesetzten Schauplatz einen deutlichen Kontrast zur Donauschul-Landschaft im Aufsatzbild. Im Vordergrund stehen zwei Säulenstümpfe, das Architekturelement hinter Maria ist jenem auf der Goritschacher Predella ganz ähnlich. Details wie das Fachwerkhaus rechts im Hintergrund, die ruinöse Mauer links und der Hirte, der zusammen mit dem Ochsen und dem Esel zwischen den Architekturfragmenten dem Geschehen beiwohnt, verleihen dem Bild eine reizvolle Lebendigkeit. Die Figurenkomposition geht von einem ähnlichen Schema aus, wie es schon auf dem Tiffener Altar (um 1510) aus der St. Veiter Werkstätte im Landesmuseum Kärnten verwendet wurde: Maria betet das auf ihrem ausgebreiteten Mantelende liegende Kind an, Josef hält eine Kerze, deren Flamme er mit der zweiten Hand schützt. Die Figuren des Predellenbildes fügen sich grundsätzlich in die Stilistik des Hauptmalers ein, es gibt aber einige Unterschiede, die im Vergleich mit der Goritschacher Predella (Abb. 39-40) besonders augenfällig werden und sich wohl nicht nur aus der Verwendung unterschiedlicher Vorlagen erklären lassen. Josef wirkt linkisch und fehlproportioniert, die Figuren auf der Goritschacher Predella sind besser proportioniert und haben die für den Maler typischen markant betonten Augen. Der Gesichtstypus der Seltschacher Maria fällt ebenso etwas aus der Reihe wie die in großem Bogen nach vorne schwingenden Schnurfalten ihres Mantels, auf dessen Ende das Kind gebettet ist. Während die Kleidung der Goritschacher Maria aus unterschiedlichsten Stoffen zusammengestellt ist (Brokat, dessen einzelne Goldfäden sogar zu sehen sind; blauer, glänzender Stoff mit rotem Futter; ein feiner, durchscheinender Stoff über den Ärmeln), weist jene der Seltschacher Maria keinerlei Details auf und die Gewandfalten sind vergleichsweise grob ausgeführt. Die Gewänder der Engel zeigen überhaupt eine anders geartete Faltenführung, die mit den „klassischen“ Dürerkreis-Draperien nicht zu verbinden ist.

Es wird demnach an der Predella ein Geselle beteiligt gewesen sein. Der Vergleich des hl. Josef mit einigen männlichen Figuren auf den Flügelinnenseiten des Retabels aus der

Kleinkirchheimer Katharinenkirche (z. B. Josef aus dem Geburtsbild, Abb. 50) zeigt im Kopftypus so große Ähnlichkeiten, dass die Vermutung naheliegt, es könnte sich um eine frühere Arbeit dieses Malers handeln.

Der plastische Anteil des Retabels ist als mittelmäßige Gesellenarbeit der Heinrich-Werkstätte einzustufen. In der Gesamtform ist das Retabel mit verschiedenen kleineren Flügelaltären der Werkstatt wie beispielsweise dem linken Seitenaltar aus Seltschach (wahrscheinlich 1514) und dem Altar aus Tschahitsch/Feldkirchen vergleichbar. Die Madonna im Schrein entspricht, wie Demus feststellt, dem Figurenschema der Madonna des Maria Elender Retabels (halbrund abschließender Mantelsaum, Haltung des Christuskindes), kann aber an deren Ausdruckskraft und ihr harmonisch fließendes Faltenspiel nicht heranreichen.¹³⁰ Sie weist eine steife Kopfhaltung und ein eher ausdrucksloses Gesicht auf, die Gewandfalten zeigen Anklänge an den frühen Parallelfaltenstil, wie er an der Schreinform des linken Seitenaltars in Seltschach zu beobachten ist, brechen aber unorganisch und unmotiviert. Besonders die Flügelreliefs sind von geringer Qualität: Die beiden weiblichen Heiligen sind in einer steifen, zurückweichenden Haltung gegeben, in den Gesichtern hat sich das sanfte „Villacher“ Lächeln zu einem gequälten, verhärmten Ausdruck gewandelt. Die Abhängigkeit von den Flügelreliefs des Althofener Retabels oder ähnlichen Vorbildern ist in der Draperie deutlich zu erkennen, deren Selbstsicherheit und körperliche Präsenz kann nicht erreicht werden. Behält man im Auge, dass der grandiose Hochaltar von Pontebba im selben Jahr 1517 von der Heinrich-Werkstätte geschaffen wurde, wird die Spannweite in der Qualität wie auch in der Stilausprägung der Arbeiten zu einem Zeitpunkt deutlich.¹³¹

2.3 Die Zuschreibungsproblematik

Die Zuschreibungsproblematik der Malereien der beiden Altäre aus Goritschach und Seltschach ist etwas komplex und soll hier ausführlicher wiedergegeben werden.

Otto Demus schrieb die Malereien der Altäre aus Goritschach und Seltschach jenem landfremden Maler zu, der in Kärnten auch die Gemälde des Möllbrücker Hochaltars (Höfler 1998a, Kat. Nr. 8), die Altarflügel aus Oberfalkenstein (Höfler 1998a, Kat. Nr. 7) und das Fresko mit Kreuzigung und 14 Nothelfern in Obervellach (Frodl 1944, S. 51 und 119f.) geschaffen hat und für welchen er die von Benesch geprägte Bezeichnung „Meister von

¹³⁰ Demus 1991, S. 400.

¹³¹ Vgl. zur Plastik ebd., S. 397ff.

Niederolang“ übernahm.¹³² Er schlug weiterführend auch die Identifikation dieses Meisters von Niederolang mit dem urkundlich genannten Pustertaler Maler Nikolaus von Bruneck vor.¹³³ Beide Bezeichnungen für jenen zum Teil in Südtirol tätigen Maler sind nicht zutreffend, wie Höfler festgestellt hat.¹³⁴ Denn gerade die namengebenden Altarflügel aus Niederolang (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; zwei Tafeln aus dem Pfarrhof Niederolang jetzt in Neustift bei Brixen, Stiftungsgalerie) lassen sich nicht ohne weiteres in den Werkkorpus eingliedern, noch viel weniger das einzige für Nikolaus von Bruneck gesicherte Werk, die Predellenflügel des Altars in Villapiccola di Lorenzago.¹³⁵ Höfler führte schließlich ersatzweise den Notnamen „Meister der Oberfalkensteiner Altarflügel“ ein und reduzierte das Œuvre, wobei er unter anderem die Flügelaltäre aus Goritschach und Seltschach wieder abzog.¹³⁶ Das durch Höfler definierte Œuvre dieses von Marx Reichlich, Lukas Cranach d. Ä. und vor allem Dürer beeinflussten Wandermalers bildet eine stilistische Gruppe, deren Herzstück in Kärnten der großartige Flügelaltar in Möllbrücke (um 1510/12) ist und in welche die Altäre aus Goritschach und Seltschach sich nicht eingliedern lassen.¹³⁷

Höfler prägte daher für unseren Maler den Notnamen „Meister der Altäre von Goritschach und Seltschach“. Die sehr weich, geradezu „muskellos“ modellierten Gesichter der Seltschacher und Goritschacher Frauen vertreten ein anderes Formideal als die Dürerschen Physiognomien der Heiligen des Möllbrücker Retabels (Abb. 53-54) und allgemein bestehen in der anatomischen Darstellung deutliche Qualitätsunterschiede. Die von Demus ins Treffen geführte Ähnlichkeit der allgemeinen Anlage mit blauem Hintergrund und goldfarbigen Ranken, die anstelle geschnittener Schleierbretter die Tafeln nach oben hin abschließen, ist keineswegs ausschlaggebend, um einen Werkstattzusammenhang zu konstruieren, da Derartiges auf zahlreichen Altartafeln dieser Zeit in und außerhalb Kärntens zu finden ist.¹³⁸

¹³² Benesch 1938, S. 138; Demus 1986; Demus 1991, S. 401ff., 410, 713.

¹³³ Schon E. Egg stellte 1973 die Identifikation des Meisters von Niederolang mit Nikolaus von Bruneck in den Raum (Ausst. Kat. Wien 1973, S. 29), verwarf diese These aber später wieder (Egg 1985, S. 217f.).

¹³⁴ Höfler 1998a, S. 54ff.

¹³⁵ Zu dem Meister der Niederolanger Altarflügel ist anzumerken, dass er jüngst über die Signatur „LG“ auf einer Tafel in Neustift mit dem Maler Lorenz Guetl identifiziert wurde, der seit 1529 in Brixen ansässig und zuvor als Mitarbeiter Michael Parths in Bruneck tätig war: Andergassen 2007, S. 125. Zu Lorenz Guetl vgl. Egg 1962, S. 96f.

¹³⁶ Höfler 1998a, S. 54ff.

¹³⁷ Als Werke des Meisters der Oberfalkensteiner Altarflügel nennt Höfler (ebd.): Die Oberfalkensteiner Altarflügel (Klagenfurt, Landesmuseum); die Malereien des Hochaltars von Möllbrücke; zwei Tafeln eines Pustertaler Marienaltars (Tempelgang Mariä in Wien, Österreichische Galerie; Marientod in Südtirol, Privatbesitz) und zwei weitere, wahrscheinlich zum selben Altar gehörende (Geburt Mariä und Geburt Christi, Pfarramt Spittal a. d. Drau bzw. Verbleib unbekannt); das Fresko in Obervellach (Kreuzigung und 14 Nothelfer) sowie als Frühwerke vier Tafeln eines kleinen Marienaltars (Stiftssammlung St. Florian / Gemäldegalerie Dessau / Diözesanmuseum Brixen / Privat).

¹³⁸ Vgl. Demus 1986, S. 255.

Doch hat der Meister der Oberfalkensteiner Altarflügel im sehr ähnlichen Figurenstil – den großzügig umhüllten, gelängten und massigen Figuren mit kleinen Köpfen – und in den eleganten Posen vielleicht einen gewissen Einfluss auf den Maler von Goritschach und Seltschach gehabt.¹³⁹ Auch die Draperieformeln folgen ähnlichen Vorbildern. Allgemein gehören die Seltschacher und Goritschacher Heiligen einer etwas „romantischeren“ Stilrichtung an, die sich in Teilbereichen schon an der Donauschul-Stilistik orientiert.

Der Meister der Oberfalkensteiner Altarflügel brachte die Neuerungen der süddeutschen Renaissance auf höchstem Niveau punktuell in den Jahren von etwa 1509-12 nach Kärnten – zu einem Zeitpunkt, als in Villach noch vorrangig die der Spätgotik verpflichteten Maler der älteren Villacher Werkstatt tätig waren. Mit den Villacher Schnitzwerkstätten ist er – soweit nachweisbar – nicht in eine Zusammenarbeit getreten, was aber nicht ausschließt, dass er auf die Villacher Malerei einen gewissen Einfluss gehabt haben könnte.

Dass für eine Identifikation des Meisters der Oberfalkensteiner Altarflügel mit Nikolaus von Bruneck keine plausiblen Grundlagen bestehen, wurde schon erwähnt. Auch den Meister der Altäre von Goritschach und Seltschach wird man wohl nicht mit diesem Namen bezeichnen dürfen.¹⁴⁰ Die bemalten Predellenflügel in Hofern bei Kiens (um 1523-25, Abb. 55), die eventuell neben den Predellenmalereien in Villapiccola di Lorenzago das zweite mit Nikolaus von Bruneck zu verbindende Werk sind,¹⁴¹ weisen zwar motivische Ähnlichkeiten zum Goritschacher Retabel auf (vgl. die Dorothea) und dürften ähnlichen Vorlagen folgen; die zarten und beweglichen Figuren sind aber ebenso wie die Draperiebehandlung im Detail ganz anders geartet als jene des Meisters von Goritschach und Seltschach.

Castri weist auf die kompositionelle Übereinstimmung der Heimsuchung am rechten Seitenaltar in Seltschach mit der gleichen Szene am Flügelaltar aus Pontebba (Abb. 59) hin.¹⁴² In beiden Bildern sind die Frauen einander zu- und gleichzeitig etwas zum Betrachter gewandt. Die Ähnlichkeit der Kleidung mit dem unter dem Ellbogen gerafften Mantel und den parallelen Falten im Schulterbereich sowie die Schuhe, die etwas nach außen gedreht unter dem Rock hervorstehen, lassen darauf schließen, dass dieselbe Vorlage verwendet wurde. Der Seltschacher Maler hat dabei Maria und Elisabeth vertauscht und die Armhaltung

¹³⁹ Vgl. Höfler 1998a, S. 124.

¹⁴⁰ Im Dehio-Handbuch 2001 werden die Malereien des Goritschacher Altars noch dem Nikolaus von Bruneck zugeschrieben (S. 138).

¹⁴¹ Die Malereien wurden von einem vor Ort bzw. in der Umgebung ansässigen Maler geschaffen, der in den Jahren 1523-1527 dafür jährlich 17 Pfund erhielt, wie die Kirchenrechnungen aus Hofern bezeugen. Das spricht für Nikolaus von Bruneck, vgl. dazu Egg 1962, S. 99f.; Egg 1985, S. 172ff.; Rapozzi 1955.

¹⁴² Castri 1994, S. 33.

etwas verändert. Er hat die Vorlage wohl aus dem Werkstattgut des Pontebbaner Malers erhalten,¹⁴³ wie er auch in anderen Aspekten von diesem beeinflusst zu sein scheint: Frappante Ähnlichkeiten finden sich in der Landschaftsdarstellung. In der Gegenüberstellung der Seltschacher Heimsuchung und der Flucht nach Ägypten in Pontebba (Abb. 60, 64) ist nicht nur der an Cranach erinnernde Felsen generell vergleichbar, sondern die Darstellungsweise der Bäume rund um den Felsen ist, im Detail betrachtet, identisch.¹⁴⁴ Die weiblichen Gesichtstypen sind ähnlich aufgefasst: Die relativ schattenlose, helle und rundliche „Gesichtsmasse“, die in Goritschach und Seltschach auffällt, ist in Pontebba noch verstärkt ausgeprägt. Hier sind bis auf Augen, Nase und Mund fast gar keine Konturen in den beinahe weißen Gesichtern zu finden, was aber vielleicht aufgrund des heutigen Erhaltungszustandes noch deutlicher hervortritt. Die Akzentuierung von Wangen und Nasenspitze durch leichte Rötung ist bei beiden Malern zu finden. In der Augenpartie zeigen sich hingegen Unterschiede, ebenso in den männlichen Gesichtern. Neben der allgemeinen Ähnlichkeit der massigen, fest am Boden stehenden Figurentypen fällt vor allem auch auf, dass beide Maler die Hände der Figuren nur sehr schematisch und beinahe transparent darstellen (Abb. 47, 63, 64). Als motivische Parallelen zwischen dem Meister von Goritschach und Seltschach und dem Meister von Pontebba wären noch die Kleidung der Maria auf dem Goritschacher Retabel (Predella) sowie die Art der Datierung auf einem „cartellino“ (Abb. 39, 63) an der Wand zu erwähnen.

Die hier ausführlich ausgeführten Verbindungen zwischen dem Pontebbaner Retabel und der Gruppe Goritschach/Seltschach führten S. Castri dazu, alle drei Flügelaltäre derselben Hand zuzuschreiben.¹⁴⁵ Wenn der Meister der Altäre von Goritschach und Seltschach wohl auch nicht identisch ist mit dem Meister des Pontebbaner Retabels, so scheint es doch wahrscheinlich, dass er zu einem gewissen Grad von diesem geprägt wurde. Vielleicht hat er lediglich den Pontebbaner Altar aus eigener Anschauung gekannt bzw. dessen Entstehung in Villach im Rahmen der Heinrich-Werkstätte mitverfolgt (im selben Jahr entstanden in der Heinrich-Werkstätte die Altäre aus Goritschach und Seltschach). Oder er war zuvor als Schüler oder zeitweiliger Mitarbeiter des Meisters von Pontebba, an nicht erhaltenen Werken, tätig.

¹⁴³ Höfler 1998a, S. 127.

¹⁴⁴ Nadelbäume werden mit dichten, nach oben geschwungenen Ästen, plastisch betont durch jeweils einige hellere Pinselstriche, dargestellt, die Blätter der Laubbäume bestehen aus winzigen hellen, nicht geschlossenen Kreisen.

¹⁴⁵ Castri 1994, S. 33ff.

Der Meister der Altäre von Goritschach und Seltschach gehört wie der Meister des Altärchens aus Flitschl zu den besten Villacher Malern, die um die Mitte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts tätig waren. Seine Stärke liegt besonders in den flüssigen, großzügigen Draperieformationen, die sich prinzipiell wie jene des Flitschler Meisters aus dem Dürerkreis ableiten. Höfler zufolge wurde er bei dem Meister des Flitschler Altärchens auch ausgebildet.¹⁴⁶ Er erreicht aber nicht dessen Niveau, vor allem in der anatomisch schlüssigen Figurenzeichnung ist er weit unterlegen. Es ist andererseits eine meines Erachtens deutlichere Abhängigkeit von dem Meister des Flügelaltars aus Pontebba zu erkennen, sodass zumindest eine temporäre Mitarbeit in dessen Werkstatt wahrscheinlich erscheint.

In der Figurenauffassung steht der Meister von Goritschach und Seltschach zu einem gewissen Grad auch in der Nachfolge des Meisters der Oberfalkensteiner Altarflügel, der die Malereien des Flügelaltars in Möllbrücke ausführte. Eine stilistische Abhängigkeit von Urban Görtshacher, wie sie vor allem in der älteren Forschung immer wieder genannt wurde, besteht hingegen nicht.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Diese Annahme wird von Höfler mit einiger Sicherheit vertreten, v. a. aufgrund der Zuschreibung der Werktagsseite des Rabensdorfer Altars an den Meister von Goritschach und Seltschach, die Zuschreibung ist allerdings zweifelhaft. Vgl. oben Kap. IV.1.2 und Höfler 1998a, S. 123ff. und 29f.

¹⁴⁷ Vgl. Witternigg 1940, S. 107ff.; Dehio Kärnten 1976, S. 172.

3. Der Meister des Pontebbaner Hochaltars

3.1 Flügelaltar aus Pontebba

Der Ort Pontebba im Kanaltal lag genau an der Kärntner Landesgrenze, bis das Kanaltal 1919 zu italienischem Staatsgebiet wurde. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts war das Kanaltal ebenso wie Villach Teil der bambergischen Besitzungen in Kärnten. Während der Ortsteil Pontafel noch in das bambergische Herrschaftsgebiet fiel, war der Ortsteil Pontebba auf der anderen Seite des Flusses Fella der venezianischen Herrschaft unterstellt. Die geistliche Oberhoheit über die Pfarrkirche Santa Maria Maggiore in Pontebba lag seit dem Ende des 11. Jahrhunderts beim Benediktinerkloster Moggio, welches enge Beziehungen zu den Klöstern Arnoldstein und St. Lambrecht unterhielt.¹⁴⁸ Diese Verbindungen mögen ebenso wie die räumliche und kulturelle Nähe oder auch wirtschaftliche Faktoren dazu geführt haben, dass für die Kirche der vorwiegend italienischen Gemeinde Künstler aus Kärnten engagiert wurden, sowohl im Bereich der Architektur als auch für den Hochaltar.¹⁴⁹ Der Flügelaltar (Abb. 56) darf aufgrund seiner Größe und seiner aufwändigen Ausführung in höchster Perfektion als Hauptwerk der Heinrich-Werkstätte in ihrer von Demus definierten „hochklassischen Phase“ gelten. 1517 datiert, eröffnet er die Reihe der größten Altäre der Werkstatt und bildet damit einen ersten Höhepunkt.

Entsprechend dem Patrozinium der Kirche handelt es sich um einen Marienaltar. In der Feiertagsansicht (Abb. 56-57) ist im Schrein das für die Villacher Werkstätten klassische Thema der Marienkrönung zu sehen, auf den Flügeln Reliefs der Geburt Christi und der Epiphanie (oben), der Auferstehung und des Marientodes (unten). Die Predella beherbergt unter vier Baldachinen Plastiken der Kirchenväter in Halbfigur. Das mariologische Programm wird bei geschlossenen Flügeln durch die Malereien ergänzt: Oben sind Verkündigung und Heimsuchung, unten Flucht nach Ägypten und Pfingstwunder dargestellt (Abb. 58-61, 63, 64, 66). Die Predellenrückseite zeigt Veronika mit dem Schweiß Tuch zwischen Petrus und Paulus (Abb. 62), die Rückseite und die Seitenflächen des Schreins fein ausgeführte Grotteskenmotivik in Helldunkel auf grünem Grund (Abb. 65).

Anstelle von Standflügeln hatte der Altar Schreinwächter, worauf die seitlichen Baldachine und die beiderseits der Predella nach oben strebenden „Äste“ (vgl. Maria Saal, Arndorfer

¹⁴⁸ Vgl. Demus 1991, S. 330; Perusini/Perusini 1994, S. 95f.

¹⁴⁹ Vgl. Perusini /Perusini 1994, S. 96.

Altar) schließen lassen.¹⁵⁰ Im fialenförmig emporwachsenden Gesprenge ist zuoberst der Schmerzensmann dargestellt, darunter Maria auf der Mondsichel, zu ihren beiden Seiten zwei Posaunenengel, daneben links Ulrich und Sebastian, rechts Erasmus und Rochus. Die Figuren stehen jeweils unter Maßwerkbaldachinen. Die sonst für die Heinrich-Werkstätte typischen Rankengitter im Aufsatz fehlen hier.

Die Flügelmalereien zeichnen sich durch eine helle Buntfarbigkeit aus. Ihre hohe Qualität wurde erst nach der letzten Restaurierung (1985-90) deutlich. Die Malereien fügen sich mit ihrem freundlich-beruhigten Charakter gut in die Produktion der Villacher Werkstätten ein, dennoch besitzen sie einige für die Kärntner Malerei der Zeit recht untypische Merkmale und stechen qualitativ doch ziemlich heraus. So sind die detailreichen Interieurs in Renaissanceformen ebenso ungewöhnlich wie die ausführlichen Landschaftsschilderungen.¹⁵¹ Letztlich bleiben szenische Darstellungen bei den Malern der jüngeren Villacher Werkstätten überhaupt eher die Ausnahme gegenüber den stehenden Heiligenfiguren. Mit Urban Görschacher kommen kurze Zeit später alle diese Aspekte in vergleichbarer Qualität wieder, sein Stil unterscheidet sich aber deutlich von jenem des Pontebbaner Meisters.

Verkündigung, Flucht nach Ägypten und Heimsuchung sind von der Grundkomposition her und in einzelnen Figuren an Dürers Marienleben orientiert, weisen aber sehr eigenständige Änderungen auf. In der Verkündigung ist die Haltung des Engels von Dürer (Abb. 67) übernommen, die Faltenführung des Gewandes wie auch die Frisur wurden zu klassisch-beruhigten, weniger turbulenten Formen abgemildert. Herausstechend sind besonders die prächtigen, farbig schattierten und plastisch durchgebildeten Flügel des Engels. Maria ist in betender Haltung dargestellt, das Betpult wird von vier massiven, italianisierenden Säulen getragen. Der Baldachin bei Dürer ist zu einem Rundbaldachin mit Ehrentuch umgewandelt. An den beiden grünen Säulchen, die diesen tragen, zeigen sich - wie an dem Betpult - die Schwierigkeiten des Malers mit der räumlichen Darstellung. Eine ornamentierte steinerne Abschränkung hinter dem Baldachin ist mit einigen symbolträchtigen Gegenständen - Glasgefäßen und geschlossenen Büchern - belebt. Erst auf der Tiefenebene dieser Abtrennung beginnt der mit einem Tonnengewölbe überdachte Raum. Für die kostbare Architektur mit vergoldetem Kassettengewölbe und mit Renaissanceornamentik reliefierten Pfeilern sowie einem Tympanon mit antikisierenden Figuren stand offensichtlich ein anderes Vorbild als Dürers Marienleben Pate. Der Maler hat vielleicht Albrecht Altdorfers (1517 noch nicht

¹⁵⁰ Demus bringt versuchsweise einen Hl. Florian in Graz, Joanneum, mit dem Pontebbaner Altar als Schreinwächter in Zusammenhang: Demus 1991, S. 341 (Anm. 3) und 339 (Abb. 403).

¹⁵¹ Höfler 1998a, S. 154.

fertiggestellten) Sebastianaltar für St. Florian gekannt - kassettierte Tonnengewölbe mit vergoldeten Rosetten, die jeweils erst hinter der Hauptszene ansetzen, finden sich in der Dornenkrönung (Abb. 70) und der Szene „Christus vor Kaiphas“.¹⁵² Aus der Dürer-Grafik ist wiederum der in der Öffnung zwischen dem Torbogen und einem querliegenden Balken erscheinende Gottvater abgeleitet, die Taube ist hingegen in Pontebba mit einer ganz anderen Dynamik dargestellt. Eingefügt in den Lichtstrahl, der das himmlische und das irdische Geschehen symbolisch verbindet, ist eine kleine Figur des Jesusknaben mit geschultertem Kreuz.

Die Heimsuchung ist prinzipiell wie bei Dürer (Abb. 68) konzipiert: Neben Maria und Elisabeth ist im Hauseingang links Zacharias zu sehen, rechts stehen - von Bäumen hinterfangen - die drei Begleiterinnen der Maria und in der Mitte ist der Ausblick auf die Landschaft freigegeben. Der Maler definiert wie in dem Holzschnitt den Bildraum in der vordersten Ebene mit einem Fleckchen Wiese rund um einen Baumstumpf. Wieder hat er nicht mehr als dieses Grundgerüst übernommen, die Figuren sind im Einzelnen ganz anders ausgeführt. Maria und Elisabeth dominieren das Bildfeld, sie fassen einander bei den Armen und sind beide tendenziell dem Betrachter zugewandt. Maria trägt dasselbe Brokatkleid mit Tasselmantel wie auf den übrigen Tafeln, die Mäntel der beiden Frauen sind auf ähnliche Weise im Ellbogenbereich hochgerafft. Von Zacharias sind nur Kopf und Hand zu sehen. Außergewöhnlich ist die völlig in den Mantel eingehüllte Rückenfigur rechts. Von ihr ist nur ein kleiner Teil des Profils und die linke Hand zu erkennen, offensichtlich ist sie im Gespräch mit den beiden anderen Frauen. Der schroffe Felsen mit Baumbewuchs und einer Burganlage an der Klippe erinnert (wie auch der Hintergrund in der Flucht nach Ägypten) an die Landschaften des Cranach-Umkreises. Ausgeprägte Charakteristika der Donauschule sind in den Landschaften des Pontebbaner Meisters hingegen nicht zu finden, ebensowenig in den Draperien, die ganz klassisch und ohne jegliche turbulente Faltenführung bleiben.¹⁵³ In den Draperien kommt auch die „offene“ Malweise des Pontebbaner Malers mit weichen Farbschattierungen unter Vermeidung harter, klarer Linien stark zum Tragen. Diese malerische Charakteristik ist auch in den weiblichen Gesichtern auf allen Tafeln zu spüren, sie erscheinen als helle, teigige Masse, der zum Teil jegliche Zeichnung bis auf Augen, Nase und Mund fehlt. Typisch für den Maler sind die zusammengekniffenen Augen vieler Figuren.

In der Flucht nach Ägypten hat der Meister wieder einige Elemente wie die Figur des Joseph, der gerade eine steinerne Brücke beschreitet, aus Dürers Marienleben (Abb. 69) übernommen.

¹⁵² De Pace 1982, S. 106; Höfler 1998a, S. 154.

¹⁵³ Höfler 1998a, S. 154.

Auch hier ist die Kleidung Josephs zwar an der Vorlage orientiert, die Faltengebung aber viel ruhiger. Maria sitzt als *Madonna lactans* zum Betrachter gewendet auf dem Esel. Eine ähnliche Darstellung hat sich in der Flucht nach Ägypten des Dürer-Mitarbeiters Hans Süss von Kulmbach im Krakauer Paulinerkloster auf der Skala (1511, Abb. 71) erhalten. Das exotische Ambiente wird durch einen üppigen Orangenbaum (Abb. 64) vermittelt, der in der Darstellungsweise an Cranachs Apfelbäume denken lässt (vgl. die Madonna unter einem Apfelbaum, St. Petersburg, Eremitage).¹⁵⁴ Ein weitere Pflanze mit fremdartigen Früchten und eine Weinranke mit Trauben sind daneben zu erkennen. Die reiche Hintergrundlandschaft zeigt eine Burg mit Türmen in felsiger Landschaft, einen Fluss und ein in bläuliches Licht getauchtes Gebirge in der Ferne.

Das Pfingstfest stellt die Madonna sitzend dar, mit einem Buch in den Händen, umgeben von den Aposteln, die sich knapp um sie herum drängen und mit ihren ernsten Gesichtern und klassischen Gewändern wie Philosophen im Disput wirken. Mittig über ihren Köpfen schwebt die Taube als Symbol des heiligen Geistes. Das Geschehen findet in einer monumentalen Halle statt, deren Pfeiler mit Renaissanceornamenten geschmückt sind. An der rückwärtigen Trennwand befindet sich auf einem „cartellino“ die Datierung 1517 (Abb. 63). Hinter der Trennwand setzt eine Raumkonstruktion mit Tonnengewölbe fort. Die Architektur ist zwar nicht perspektivisch korrekt konstruiert, aber dennoch eine im lokalen Vergleich ungewöhnliche Leistung. Vergleichbare Kompositionen kommen wieder aus dem Nürnberger Dürerkreis, beispielsweise das Pfingstfest auf dem ehemaligen Hochaltar der Nürnberger Frauenkirche (Abb. 72), der etwas später entstanden ist (um 1522, Barthel Beham zugeschrieben, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg). Höfler weist darauf hin, dass der Maler vielleicht das *Speculum passionis* Ulrich Pinders mit den Holzschnitten von Hans Schüfelein (1507) kannte: Die Anlage des Pfingstwunders ist grundsätzlich ähnlich, speziell mit dem auf einer Bank sitzenden Apostel links vorne (Abb. 73).¹⁵⁵ Die Rückenfigur rechts könnte aus der Szene des ungläubigen Thomas übernommen sein.

Die Gesichter der Apostel weisen etwas mehr Zeichnung auf als die Frauengesichter des Malers, im Gegensatz zu den Frauen ist ihr Gesichtsausdruck auch mittels Augenbrauen betont. Auffällig ist die Verzerrung einiger Köpfe wie durch eine übersteigerte perspektivische Wirkung, das betrifft auch Petrus und Paulus auf der Predellenrückseite. Das Predellenbild unterstreicht ansonsten in seiner symmetrischen Komposition, der zarten Farbgebung und den in sich gekehrten Figuren noch einmal den freundlich-harmonischen

¹⁵⁴ Zu den Ähnlichkeiten zu Cranachs Landschaftsdarstellung vgl. auch De Pace 1982, S. 105f.

¹⁵⁵ Höfler 1998a, S. 154.

Ausdruck der Malereien. Das Motiv ist für Kärnten ungewöhnlich,¹⁵⁶ häufig ist auf Predellenrückseiten hingegen das von Engeln gehaltene Veronikatuch zu finden.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass der Meister des Pontebbaner Hochaltars die ausschlaggebendsten Einflüsse in Komposition und Figurengestaltung aus dem Nürnberger Dürerkreis erhalten hat. Sein weicher, offener Malstil erscheint hingegen untypisch für die Malerei des Dürerkreises und verweist eher schon auf die Stilistik der Donauschule um Albrecht Altdorfer. Er könnte Altdorfers Sebastianaltar in St. Florian gekannt haben, worauf einerseits die Interieurs hindeuten, andererseits auch der Kopf des Apostels Johannes im Pfingstfest, der wie aus Altdorfers „Martyrium des hl. Sebastian“ (Abb. 74) übernommen aussieht.¹⁵⁷ Der charakteristische „Donauschul-Formenschatz“ wird aber nicht oder nur andeutungsweise aufgegriffen, beispielsweise in den Gewändern der Putti auf der Schreinerückseite mit ihrem bewegt-wuchernden Parallelfaltenstil (Abb. 65). In seinen Landschaften könnte der Pontebbaner Maler von Werken aus dem Umkreis Lucas Cranachs d. Ä. beeinflusst worden sein. Aufgrund dieser recht unmittelbaren Einflüsse und der im lokalen Vergleich hohen Qualität ist es unwahrscheinlich, dass der Maler seine Ausbildung in Kärnten erhalten hat. Höfler verortet seine Lehrzeit „im südostdeutschen bzw. bayerisch-österreichischen Raum zur Entstehungszeit der Donauschule“¹⁵⁸. De Pace urteilt ähnlich, ihr zufolge kam er vielleicht aus Oberösterreich oder dem Salzkammergut.¹⁵⁹ Die von ihr beschriebenen starken Einflüsse Marx Reichlichs und des Pacher-Kreises erscheinen nur in wenigen Details nachvollziehbar. Es fällt jedoch auf, dass in Reichlichs Tempelgang Mariens (Abb. 75, Wien, Österreichische Galerie) eine von Kopf bis Fuß in ein rotes Gewand gehüllte Rückenfigur im Gespräch mit ihrem Gegenüber dargestellt ist (Joachim und Anna). Hier ist schon eine bemerkenswerte Analogie zu der außergewöhnlichen Rückenfigur in der Heimsuchung von Pontebba festzustellen, auch wenn die Figur im Detail anders ausgestaltet ist. Der von Demus vorgenommenen Zuschreibung an Melchior von St. Paul ist nicht zu folgen.¹⁶⁰

Stilistische Verbindungen zu dem Retabel aus Pontebba weisen unter den Kärntner Altären die im selben Jahr (1517) entstandenen Flügelaltäre aus Goritschach und Seltschach auf, der Maler dieser beiden „Frauenaltäre“ ist wohl zu einem gewissen Grad vom Meister des

¹⁵⁶ Mir ist nur ein Vergleichsbeispiel aus der Skulptur bekannt - die Schreinerplastik des Veronikaaltars in Heiligenblut.

¹⁵⁷ De Pace 1982, S. 102.

¹⁵⁸ Höfler 1998a, S. 154.

¹⁵⁹ De Pace 1982, S. 107.

¹⁶⁰ Höfler 1998a, S. 155; Demus 1991, S. 341 und 702.

Pontebbaner Hochaltars beeinflusst worden. Die Hand des Pontebbaner Meisters selbst ist an keinem anderen Werk wiederzuerkennen, er dürfte nach Ausführung des Auftrages möglicherweise weggezogen oder auch gestorben sein. Die Malereien der nachfolgenden großen und repräsentativen Altäre der Heinrich-Werkstätte wurden sämtlich von Urban Görtchacher ausgeführt.¹⁶¹

Der Altartypus im Gesamten – Reliefschrein mit Bekrönung in gebrochener Kielbogenform, ein Flügelpaar, hoher Predellenschrein mit plastischem Figureschmuck, Schreinwächter - ist nicht ungewöhnlich für die großen Flügelaltäre der Villacher Werkstätten und insbesondere der Heinrich-Werkstätte.¹⁶² Vergleichbar ist etwa der einige Jahre später zu datierende Arndorfer Altar in Maria Saal, sieht man von der dort hervorstechenden Zweigeschossigkeit des Schreins ab. Die Marienkrönung ist ein klassisches Motiv der Villacher Werkstätten, wobei vor allem die geöffnet vor der Brust gehaltene Hände Mariens für den Villacher Typus charakteristisch sind. Als Schreinplastik findet sich das Sujet beispielsweise in Maria Gail, Maria Saal, St. Lambrecht und Ried bei Anras in Osttirol. Die musizierenden Engel in Dreiergruppen unterhalb der Wolkenbänder sind später ähnlich auf dem Marienkrönungsaltar aus St. Lambrecht wiederzufinden, aber auch schon auf dem Johannesaltar im Landesmuseum Kärnten, welcher der St. Veiter Werkstatt zuzuschreiben ist.

Die Kontinuität zum Maria Gailer Altar¹⁶³ aus der älteren Villacher Werkstatt ist in der Gesamtinszenierung deutlich zu spüren. Die Schreinlaube ist sehr ähnlich ausgeprägt, doch ist in Pontebba insofern eine Weiterentwicklung festzustellen, als die Kielbogen- und Rankenverschlingungen mit dem oberen Schreinabschluss eine organische Verbindung eingehen, indem sie nach oben hin durch diesen hindurchwachsen. Die Gesichter Christi und Gottvaters sind wie in Maria Gail von würdevollem Ernst bestimmt, die Schreinrückwand von Engeln bevölkert. Doch wirkt die Komposition mit den weniger gegeneinander versetzten, sondern fast auf gleichem Niveau befindlichen drei Hauptfiguren moderner. Bezeichnend für die Heinrich-Werkstätte ist, dass die den Schrein seitlich rahmenden Rankenstützen, die am Maria Gailer Altar aus Weinblattranken mit Wildmännern bestehen, durch Akanthusranken ersetzt wurden. Auch stilistisch ist das Pontebbaner Retabel aufgrund des Parallelfaltenstils, der hier in seiner voll entwickelten Ausprägung auftritt, als Werk der Heinrich-Werkstätte zu erkennen. Die Gewänder sind mit einfachen, parallel schwingenden Faltenzügen völlig durchstrukturiert, wobei weder zerschlissene Faltenstege wie auf dem Maria Elender Retabel

¹⁶¹ Höfler 1998a, S. 153.

¹⁶² Vgl. auch im Folgenden Demus 1991, S. 330ff.

¹⁶³ Ebd., S. 255ff., Abb. 286ff.

noch eine kreisende, wirbelnde Dynamik wie auf dem Gradeser Retabel die „Klassizität“ der Linienführung beeinflussen. Die Körper bleiben hinter den Gewandfalten gut spürbar, werden mittels der Faltenverläufe noch betont, worin sich im Vergleich mit dem Maria Gailer Retabel eine von der älteren Villacher Werkstätte ganz unterschiedliche Auffassung zeigt. Die Madonna ist der klassisch-schöne, mädchenhafte, latent lächelnde Villacher Typus und wirkt dennoch so wie die beiden göttlichen Personen etwas kühl.

Die klassifizierenden Qualitäten des Parallelfaltenstils, der Typen und der Kostüme hatten offensichtlich auch bei der Herstellung der Flügelreliefs Priorität und mögen, wie Demus vermutet, mit einem bewussten Eingehen des entwerfenden Künstlers bzw. der Schnitzer auf die Nähe Italiens im Zusammenhang stehen.¹⁶⁴ Es wurden für die Marienszenen dieselben Vorlagen verwendet, die schon in der älteren Villacher Werkstätte in Gebrauch waren (vgl. das Maria Gailer Retabel) und unter stetiger Variation der Details auch in der Heinrich-Werkstatt bis in die späteste Phase (Arndorfer Altar in Maria Saal, Marienkrönungsalter in St. Lambrecht) eingesetzt wurden. In Pontebba ist der Figurenbestand auf das Notwendige beschränkt, die Kompositionen sind von klarer Überschaubarkeit und Symmetrie geprägt, die Gewänder eher klassisch-antikisierend als nach der zeitgenössischen Mode. Der Stall erhält als „Renaissance-Elemente“ rundbogige Zwillingsfenster sowie eine Säule. Dynamische Einzelmotive wie der flatternde Schal Mariens werden weggelassen, zugunsten einer stillen Ausgewogenheit. Im Marientod-Relief ist der genrehafte Hintergrund mit Bett, wie er in den Reliefs der älteren Villacher Werkstätte gängig ist,¹⁶⁵ durch symmetrisch angeordnete Wände eines Innenraumes mit Zwillingsfenstern ersetzt, was auch in den nachfolgenden Arbeiten der Werkstatt (Grades) übernommen wird. Die Auferstehung entspricht ungefähr demselben Vorbild, das für die Tafelmalereien der Altäre aus Heiligengestade¹⁶⁶ (in Friesach, Deutschordenskirche) und Maria Gail verwendet wurde. Der voll entwickelte Parallelfaltenstil der Schreinplastik setzt sich in den Reliefs fort.

Auch die Kirchenväter in der Predella sind in dieser Hinsicht angeglichen, wogegen sich in den Gesichtern eine andere Stilistik zeigt. Sie sind nicht klassisch-geschönt, sondern haben ausgeprägtere Gesichtszüge. Zum Teil sind hier direkte Abhängigkeiten von jenen Bischofsfiguren zu erkennen, die von Demus als früheste Heinrich-Werke in Erwägung gezogen werden: Die nahe Verwandtschaft des Ambrosius (2. v. rechts) mit dem hl.

¹⁶⁴ Ebd., S. 335ff.

¹⁶⁵ Maria Gail; Radendorf; vgl. ebd., S. 263 (Abb. 296) und S. 275 (Abb. 314ff.).

¹⁶⁶ Ebd., S. 247, Abb. 280.

Valentin¹⁶⁷ in Berlin (Staatliche Museen, Skulpturensammlung) lässt möglicherweise sogar darauf schließen, dass diese Figur – mit ihrem schon relativ reichen Draperieschema - doch eher nicht zu den Frühwerken zu zählen ist.

Die Aufsatzfiguren sind qualitativ zum Teil schwächere Arbeiten (vgl. den hl. Rochus) und heben sich stilistisch durch ihre zugespitzten und tiefer gehöhlten Draperien ab.¹⁶⁸ Sie folgen aber dem in der Werkstatt geläufigen Formengut, wie der Vergleich der Madonna mit der Schreinmadonna des Flügelaltars in St. Marein bei Knittelfeld¹⁶⁹ zeigt. Bei den Rankenformen dominieren, dem Werkstattideal entsprechend, Akanthus- und Stutzblattranken.

¹⁶⁷ Ebd., S. 304, Abb. 355.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 339.

¹⁶⁹ Ebd., S. 502, Abb. 632.

4. Der Meister des Oberwöllaner Altars

4.1 Flügelaltar aus Oberwöllan (Klagenfurt, Diözesanmuseum)

Mit dem Flügelaltar aus Oberwöllan (Abb. 77) tritt ein Maler, der in einer „provinziellen“ Variante der Donauschul-Stilistik arbeitet, in den Zusammenhang mit der Heinrich-Werkstätte. Der kleine Flügelaltar befindet sich seit 1970 im Diözesanmuseum Klagenfurt, zuvor stand er in der Filialkirche der Hll. Peter und Paul in Oberwöllan (BH Villach Land), wo er – falls ursprünglich für diese Kirche in Auftrag gegeben – aufgrund des Patroziniums nur als Seitenaltar aufgestellt gewesen sein kann.¹⁷⁰ Die Feiertagsansicht (Abb. 76) zeigt im Schrein ein Relief der Geburt Christi, auf den Seitenflügeln Reliefs der Katharina (links, nur mit Schwert) und Barbara (rechts, mit Turm und Kelch). Im Aufsatz befindet sich zwischen Rankengittern ein Gemälde mit der Anbetung der hll. drei Könige (Abb. 82-83). Bei geschlossenen Flügeln (Abb. 78-81, 84, 85) ist in der Mitte ein Bild der Verkündigung zu sehen, auf dem linken Standflügel Agnes (mit Lamm), auf dem rechten Dorothea (mit Rosenkorb). Die Predella ist eine neugotische Schöpfung.

Die Verkündigung ist auf die beiden beweglichen Flügel aufgeteilt, der Schauplatz als einheitlicher tonnengewölbter Raum dargestellt. Der Engel ist nach dem gängigen Schema mit einem leicht gebeugten Knie, Segensgestus und Rollenstab konzipiert, wobei das Schriftband nervös durch die Luft flattert, wie überhaupt die Figuren aufgrund der Draperien von einer allgemeinen Bewegtheit erfasst scheinen. Maria hebt beide Hände, hat vor sich das Betpult mit dem Buch, hinter sich ein weiteres Kästchen und einen rechteckigen, an Perlenschnüren aufgehängten Baldachin. Über ihr schwebt die Taube als Symbol des heiligen Geistes in einer Lichtgloriole. Dorothea und Agnes stehen jeweils vor blauem Hintergrund auf einem einfachen Sockel mit Beschriftung, welche wohl bei späteren Restaurierungen verballhornt worden ist. Auf Dorotheas Sockel findet sich auch die Datierung 1519.

Der ziemlich schwache Maler hat mit der Anatomie ebenso Probleme wie mit der Perspektive und der überzeugenden Verortung der Figuren im Raum - so erscheint Maria völlig eingeklemmt zwischen der Einrichtung (Abb. 84). Nicht uninteressant ist trotzdem die Stilistik des Malers, die mit der klassischen Entwicklungslinie der Villacher „Renaissance“-Malerei um den Hauptmeister des Flitschler Altars, den Meister des Pontebbaner Hochaltars und den Meister von Goritschach und Seltschach nicht viel gemeinsam hat, sondern eine

¹⁷⁰ Höfler 1998a, S. 120; Demus 1991, S. 349.

„sensuell-romantische“ Richtung einschlägt, die in Kärnten am ehesten durch den Maler der Werktagsseite des Flitschler Altärchens vorbereitet worden ist.¹⁷¹ Auffallend ist das skizzenhafte, grafische Element: Überall wird mit einzelnen, nebeneinandergesetzten Pinselstrichen zur Strukturierung der gemalten Oberflächen gearbeitet, wobei wie immer nicht auszuschließen ist, dass dieser Eindruck durch spätere Übermalungen verstärkt ist.¹⁷² Die Gesichtszüge sind weich, mit runden Augen und einigen verschatteten Partien, vor allem ober- und unterhalb der Augen. Bei den Frauen wirkt die Stirn durch den weit nach hinten versetzten Haaransatz sehr hoch und gerundet. Die Draperien fallen nicht klassisch im Sinne des Nürnberger Dürerkreises, sondern weisen mit Plisse- und Parallelfalten sowie dynamisch gebauschten Faltenformationen (besonders bei Marias und Dorotheas Gewand) auf Donauschul-Anregungen.¹⁷³

Das Aufsatzbild zeigt im Zentrum die Madonna mit dem Kind auf dem Schoß, umringt von den drei Weisen in edler Ausstattung. Besonders die Kleidung des „Mohrenkönigs“ mit dem gelben Obergewand mit Trichterärmeln über einem weißen, gefältelten Hemd, Stiefeln mit Sporen und einem umgehängten Hut mit Federbusch ist sehr detailreich wiedergegeben. Der Stall im Hintergrund mit hängendem Pflanzenbewuchs weist wieder auf den Donauschul-Formenschatz. Der Maler hat vielleicht Hans Schäußeles Holzschnitt der Anbetung der hl. drei Könige (Abb. 86) gekannt, wobei ein sehr freier Umgang mit der Vorlage festzustellen ist. Die Architektur und der Hintergrund sind wohl von hier übernommen, ähnlich sind auch die einzelnen Figuren der drei Könige, wenn auch ihre Positionierung im Bildfeld verändert wurde. Die Faltengebung wurde nach Altdorferischen Vorbildern abgeändert.

Demus schreibt das Aufsatzbild einer anderen Hand als die Flügelmalereien zu, Höfler nimmt denselben Maler dafür in Anspruch.¹⁷⁴ Tatsächlich gibt es einige Unterschiede, so sind die Figuren im Aufsatzbild massiger, mit aufgequollenen Gesichtern, andererseits sind hier nicht so starke anatomische Ungereimtheiten wie die viel zu kleinen Hände auf den Flügelbildern festzustellen. Doch bildet das Aufsatzbild eine stilistische Einheit mit den Flügelmalereien, typisch für den Maler sind vor allem die Faltengebung von Marias Mantel in nervösen Wellen, ihre runden Augen, die am unteren Rand durch einen dunklen Schatten betont sind, und die skizzenhafte Maltechnik.

¹⁷¹ Vgl. Höfler 1998a, S. 29; zum Maler der Werktagsseite des Flitschler Altärchens s. oben Kap. IV.1.3.

¹⁷² Vgl. Demus 1991, S. 352.

¹⁷³ Vgl. Höfler 1998a, S. 119f.

¹⁷⁴ Demus 1991, S. 352; Höfler 1998a, S. 119f.

Höfler weist auf die enge Parallele der charakteristischen gekräuselten Falten zu der von A. Stange definierten Werkgruppe um den sogenannten Reißer der Wunder von Mariazell hin.¹⁷⁵ Dieser in der Cranach-Nachfolge stehende Maler und Grafiker hatte seine Werkstatt - Stange zufolge - wohl in Niederösterreich. Die Draperien auf dem Innerochsenbacher Altar (um 1520) und auf den Außenseiten der in Stift Seitenstetten aufbewahrten Flügel eines Marien- und Nothelferalters (um 1525, die Innenseiten schreibt Stange einem Mitarbeiter zu) zeigen bemerkenswerte Ähnlichkeiten zu den aufgewühlten Faltenwürfen des Oberwöllaner Meisters.¹⁷⁶ Wie auf dem Oberwöllaner Altar findet sich bei den Nothelfern in Seitenstetten (Abb. 87-89) eine Kombination aus diesen Kräuselfalten, vertikalen Parallelfalten und dünnen, gefältelten Stoffen, die zu „Puffärmeln“ gebauscht sind (vgl. den hl. Pantaleon in Seitenstetten). Direkt vergleichbar sind insbesondere die hl. Barbara auf dem Standflügel in Seitenstetten (Abb. 89) und die Maria der Verkündigung aus Oberwöllan (Abb. 84). Qualitativ fällt der Oberwöllaner Altar gegenüber den genannten Werken weit ab und die Figurentypen weisen nicht dieselbe Monumentalität auf, doch erscheint die von Höfler zur Diskussion gestellte künstlerische Herkunft des Malers aus dem Umkreis des Reißers der Wunder von Mariazell (bzw. des Meisters der Kremsmünsterer Katharinenlegende?) aufgrund der stilistischen Parallelen plausibel.

Der Altartypus des Oberwöllaner Retabels ist durchaus charakteristisch für kleinere Altäre der Heinrich-Werkstätte (vgl. den rechten Seitenaltar aus Seltschach, den Altar aus Tschahitsch/Feldkirchen, den Altar aus Goritschach). Das Schreinrelief ist eine gespiegelte Version des im Figurenbestand ebenso reduzierten Geburts-Reliefs aus St. Anna ob St. Lorenzen, wobei die Stallarchitektur mit deutlich italianisierenden Elementen versehen wurde.¹⁷⁷ Qualitativ ist das Oberwöllaner Relief weit unterlegen, die Faltenführung verläuft zusammenhanglos, in brüchigen Linien. Ebenso bei den missmutig blickenden weiblichen Heiligen auf den Flügelinnenseiten, die vom Althofener Altar oder gemeinsamen Vorbildern abhängig sind. Es handelt sich um eine recht bescheidene Gesellenarbeit der Heinrich-Werkstätte im Stil der klassischen Phase.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Höfler 1998a, S. 119f.; Stange 1964, S. 118ff. und 150f.

¹⁷⁶ Es sei darauf hingewiesen, dass Holter im Gegensatz zu Stange die Altarflügel in Seitenstetten und Innerochsenbach dem künstlerischen Umkreis des Meisters der Kremsmünsterer Katharinenlegende zuschreibt, dessen Werkstatt er am ehesten nach Steyr lokalisieren will. Auch Schütz schließt sich tendenziell dieser Hypothese an. Beide gehen nicht auf eine Händescheidung zwischen Feiertagsseite (Szenen aus dem Marienleben) und Werktagsseite (Nothelfer) der Altartafeln in Seitenstetten ein. Holter datiert die Tafeln in Seitenstetten um 1520, Schütz um 1515-20. Vgl. Ausst. Kat. St. Florian/Linz 1965, Kat. Nr. 398-402, S. 161f. (Holter); Ausst. Kat. Seitenstetten 1988, Kat. Nr. 8.12, S. 83 (Schütz).

¹⁷⁷ Vgl. auch im Folgenden Demus 1991, S. 349ff.

¹⁷⁸ Ebd., S. 351.

4.2 Altarflügel mit dem Martyrium des hl. Vitus (Klagenfurt, Landesmuseum)

Sowohl Demus als auch Höfler schreiben dem Meister des Oberwöllaner Altars auch einen jetzt im Landesmuseum für Kärnten befindlichen Altarflügel (Abb. 90-92) zu, der auf der Innenseite das Ölkesselmartyrium des hl. Vitus und auf der Außenseite denselben Heiligen stehend mit seinen Attributen – der Öllampe und dem Löwen - zeigt.¹⁷⁹ Der Flügel stammt von einem im Jahr 1897 noch in St. Peter ob Gurk (BH St. Veit an der Glan) befindlichen Johannes-Altar, der eventuell aus dem Gurker Dom dorthin gekommen sein könnte.¹⁸⁰ Aus Hanns Beschreibung (1897) ist zu entnehmen, dass der Schrein eine Schnitzplastik des Johannes Evangelista enthalten hat und der bemalte linke Seitenflügel innen die Befreiung Petri aus dem Kerker, außen eine Darstellung des hl. Petrus gezeigt hat.¹⁸¹ Von dem Ensemble ist nur der rechte Seitenflügel erhalten, weshalb sich nicht feststellen lässt, aus welcher Schnitzwerkstatt der Altar kam.¹⁸²

Das Ölkesselmartyrium des hl. Vitus wäre prinzipiell nicht von der Ölkesselmarter des hl. Johannes Ev. an der Porta Latina zu unterscheiden, doch sichert das von Hann beschriebene Bildprogramm des Altars die Identifikation der Szene. Vitus sitzt betend in einem runden Holztrog, während ein Henker ihm kochendes Öl aus einem Gefäß, das an einem Holzstab befestigt ist, über Kopf und Rücken leert. Im Vordergrund kocht in einem Metallkessel über einer Feuerstelle das Öl, beaufsichtigt von einem zweiten Schergen. Auf der dahinter ansteigenden Treppe stehen ein Mann mit Zepter und einer langen Schabe mit Ärmelschlitz (vielleicht Kaiser Diokletian) und zwei weitere Männer, von denen einer einen Sauspieß und den Griff eines Schwertes hält. Rechts beobachtet eine junge Frau vom Fenster aus die Szene.

Mithilfe der Treppe und der rechts aufragenden schematischen Architekturen wird die Bildbühne für eine dem schmalen Format gut angepasste mehrfigurige Komposition geschaffen. Die schlanken Figuren weisen keine auffälligen anatomischen Unstimmigkeiten auf. In diesen Aspekten ergibt sich verglichen mit dem Oberwöllaner Altar ein besseres Bild. Die Kräuselfalten und die Dynamik des Oberwöllaner Meisters sind nicht zu finden, die Draperien fallen indessen ganz unspektakulär und im Grunde der Natur nachempfunden. In einigen Figurentypen erinnert das Bild etwas an die im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

¹⁷⁹ Ebd., S. 352 und 713f.; Höfler 1998a, S. 120ff.

¹⁸⁰ F. G. Hann, „Die Kirche in St. Peter ob Gurk“, in: Carinthia I 87 (1897), S. 94f.; Höfler 1998a, S. 122.

¹⁸¹ F. G. Hann, „Die Kirche in St. Peter ob Gurk“, in: Carinthia I 87 (1897), S. 95.

¹⁸² Ob der bei A. Fritz noch abgebildete, leere Altarschrein aus St. Peter ob Gurk zu diesem Johannes-Altar oder zu dem ebenfalls zerstörten Hauptaltar der Kirche (dem hl. Petrus geweiht) gehört hat, bleibt unklar. Vgl. Fritz 1975, S. 172.

aufbewahrten Vitus-Altartafeln aus Tils bei Brixen (Abb. 94, von Egg dem in Brixen ansässigen Maler Haug Spengler zugeschrieben).¹⁸³ Der hl. Vitus auf der Flügelaußenseite steht auf braunem Grund vor einer Mauer, hinter der ein neutral blauer Hintergrund das Bild abschließt. Sein edler pelzverbrämter Mantel hat weite Trichterärmel mit Parallelfalten, die stilistisch auf die österreichische Altdorfer-Nachfolge weisen.¹⁸⁴

Zusammenhänge mit dem Oberwöllaner Altar zeigen sich in einzelnen Figuren, insbesondere der Frau am Fenster (vgl. die Maria der Verkündigung auf dem Oberwöllaner Altar), und in den Gesichtstypen mit leicht hervortretenden Augen bzw. verschatteten Partien unter den Augen (auf der Vitus-Tafel sichtbar vor allem bei Vitus in beiden Darstellungen und bei Diokletian, wo in einem Bereich bereits Übermalungen entfernt wurden). Ähnlich ist auch die skizzenhafte Malweise, bei der die einzelnen Pinselstriche deutlich sichtbar stehenbleiben. Es erscheint daher trotz der stilistischen und qualitativen Unterschiede nicht unwahrscheinlich, dass der Meister des Oberwöllaner Altars auch den Vitus-Altarflügel ausgeführt hat.

Zu den Malereien des Flügelaltars in Bad Kleinkirchheim (St. Katharina) besteht kein näherer stilistischer Zusammenhang.¹⁸⁵

Der Kopftypus des hl. Vitus aus der Ölkesselszene (Abb. 92) findet sich ziemlich genau in der Figur des Johannes auf einer Predella (Abb. 93) wieder, die sich in der Pfarrkirche Maria Elend (BH Villach) erhalten hat (jetzt im Oratorium aufbewahrt). Die Predella ist Demus zufolge vermutlich ein Rest des ehemaligen Hauptaltars der Filialkirche von St. Oswald.¹⁸⁶ Von diesem Hauptaltar wird in Maria Elend (Sakristei) auch die Schnitzfigur des hl. Oswald aufbewahrt, die als Werk der Heinrich-Werkstätte einzuordnen ist. Die sehr schwache Predellenmalerei steht stilistisch, vor allem aufgrund der altertümlicheren Draperieführung, eher dem Meister des Lazarinischen Veronika-Altars - einem späten Mitarbeiter des Thomas von Villach - nahe.¹⁸⁷ Interessant ist sie in diesem Zusammenhang vor allem, da sie auf der Rückseite die Datierung 1516 aufweist. Damit müsste der Vitus-Altarflügel spätestens 1516 entstanden sein, sollte er hier als Vorbild gedient haben. Es bleibt natürlich die Möglichkeit offen, dass es eine gemeinsame Vorlage für beide Figuren gegeben hat – dann wäre kein direkter Zusammenhang gegeben und kein Schluss auf die Datierung der Vitus-Tafel möglich.

¹⁸³ Egg 1985, S. 138f. Vgl. vor allem die nebeneinander stehenden, sich anscheinend etwas zuraunenden Männer im Keulenmartyrium.

¹⁸⁴ Höfler 1998a, S. 121.

¹⁸⁵ Demus schreibt das Kleinkirchheimer Retabel drei unterschiedlichen Händen zu, wobei er den Maler der Flügelaußenseiten und vielleicht auch der Predella mit dem Oberwöllaner Meister gleichsetzt. Vgl. Demus 1991, S. 352, 437, 597 und 722.

¹⁸⁶ Ebd., S. 419f.

¹⁸⁷ Höfler 1998a, S. 171f. (Kat. Nr. 43).

4.3 Linker Seitenaltar aus Seltschach

Der linke Seitenaltar (Abb. 95) der Filialkirche St. Servatius in Seltschach (BH Villach Land) ist im Kontext dieser Arbeit vor allem deshalb wichtig, weil er das früheste Werk der Heinrich-Werkstätte ist, das eine Datierung aufweist: Die Predellenrückseite zeigt rechts neben dem gemalten Schweiß Tuch der hl. Veronika die gotischen Nummern 1.4, was vermuten lässt, dass sich ehemals auf der linken Seite die Ziffern 1.5 befunden haben - eine Entstehung des Retabels im Jahr 1514 ist auch aufgrund des stilistischen Befundes plausibel.¹⁸⁸

Der Flügelaltar war vor der Barockisierung der Kirche deren Hauptaltar: Im Schrein ist die Schnitzplastik eines Bischofsheiligen zu sehen, der wohl mit dem hl. Servatius zu identifizieren ist. An den beweglichen Flügeln sind innen Reliefs angebracht, links Johannes der Täufer, rechts Georg. Das Gesprenge ist als fünfteiliger Gitteraufsatz ausgeprägt und enthält die Plastik einer weiblichen Heiligen auf einem barocken Sockel. In der Werktagsansicht sind Malereien stehender Heiliger (Abb. 96, 98, 99) zu sehen: Von links nach rechts Martin (als Bischof, mit Doppelbecher), Vitus (mit Ölkessel), Modestus (mit Buch) und Ursula (mit Pfeil). Die Predella zeigt Christus und die Apostel in Halbfigur.

Über die Stiftung des Altars ist nichts bekannt. St. Servatius war im Mittelalter so wie heute eine Filiale der Pfarre St. Lamprecht in Arnoldstein, welche ihrerseits dem Kloster Arnoldstein unterstand. Arnoldstein gehörte wie Villach zu den bambergischen Besitzungen.

Die Heiligen auf den beweglichen und fixen Altarflügeln sind vor blauem, mit aufgeklebten goldenen Sternen dekoriertem Hintergrund unter gemalten Rankenbögen positioniert. Sie stehen auf einzelnen profilierten Sockeln, die (bis auf Ursula) mit ihren Namen beschriftet und im unteren Abschnitt mit renaissanceartigen Laubgirlanden geschmückt sind. Vom Grundkonzept her (profilierte Sockel, blauer Hintergrund, Ranken als oberer Abschluss) bestehen Ähnlichkeiten zum rechten Seltschacher Seitenaltar und dem Altar aus Goritschach, aber auch zum Kleinkirchheimer Retabel und zu dem verlorenen Retabel aus Tschahitsch/Feldkirchen. Auch das Figurenideal entspricht demselben Kreis, nämlich der Villacher „Renaissance“-Malerei, wie ein Vergleich der hl. Ursula mit den Frauenfiguren des Meisters der Altäre von Goritschach und Seltschach zeigt. Der Ursula auf dem rechten

¹⁸⁸ Rechts oben auf dem Schweiß Tuch ist außerdem eine kleine Zahl mit roter Farbe gemalt (Abb. 97), die sich je nach Auslegung des Zahlensystems als 1504 oder eventuell auch als 1711 deuten lässt. Da 1504 aus stilistischen Gründen zu früh für die tatsächliche Fertigung des Retabels erscheint, kann es sich höchstens um das Auftragsdatum handeln. Mit der Deutung 1711 könnte es sich hingegen um eine Restaurierungs- oder Besucherinschrift handeln. Vgl. dazu Demus 1991, S. 306; Höfler 1998a, S. 122f.

Seitenaltar in Seltschach liegt auch prinzipiell dasselbe Figureschema zugrunde. Typisch für die Villacher Malerei ist die detailfreudig geschilderte, edle Aufmachung der Figuren. Das Niveau des Meisters der Altäre von Goritschach und Seltschach erreicht der Maler aber keinesfalls, die Figuren wirken plump, die Draperien unorganisch (vgl. Ursulas Mantel), die Köpfe sind individualisiert, aber durch starke Verzerrungen zum Teil verhässlicht, vor allem auf der Predella.

Mit den glänzenden Stoffen mit wulstartigen, klar definierten Falten steht der Maler stilistisch in der Linie des Meisters der Werktagsseite des Flitschler Altärchens, der auch den Altar aus Tschahitsch/Feldkirchen bemalte. Er reicht aber nicht an dessen harmonischeres, in weichen Kurven und Wellen verlaufendes Faltenspiel heran. Höfler ordnet das Retabel versuchsweise dem Meister des Oberwöllaner Altars als frühere Arbeit zu.¹⁸⁹ Der Kopftypus des hl. Vitus (Abb. 98) ähnelt jenem des jungen Königs aus der Anbetungsszene am Oberwöllaner Altar, der Stil des Malers müsste aber ansonsten drastische Änderungen durchlaufen haben, und zwar innerhalb einer kurzen Zeitspanne, denn laut Höfler sind die Malereien erst später als 1514 zu datieren, etwa um 1517/18. Generell fügt sich der Maler eher in die „romantische“ Stillinie der Villacher Malerei, wie sie vom Meister der Werktagsseite des Flitschler Altärchens und vom Oberwöllaner Meister vertreten wird, ein, als in die vom Hauptmeister des Flitschler Altärchens ausgehende „klassische“ Linie. Einige Figuren, wie Christus auf der Predella, zeigen Bezüge zum Altdorfer-Umkreis. Die Bemalung der Altarrückseite mit spätgotischen Ranken auf grünem Grund ist im Vergleich zum rechten Seitenaltar sehr grob ausgeführt.

Die Altarform ist insgesamt typisch für die Heinrich-Werkstatt, das Gesprenge mit Mittelbaldachin und Akanthus- und Stutzblattrankengittern, das ursprünglich anstatt der weiblichen Heiligen vielleicht eher eine Plastik des Schmerzensmannes oder auch ein Tafelbild enthalten hat, ist ebenso charakteristisch wie die Predellenform; die Schleierbretter an den Seitenflügeln und die Schreinlaube weisen eine eher schwache, flache Ausprägung der für die Werkstatt charakteristischen Akanthusranke auf.¹⁹⁰ Die Figur des hl. Servatius schließt in Gesichtstypus, Haltung und Draperie direkt an jene Figuren an, die von Demus als früheste erhaltene Werke der Heinrich-Werkstätte bzw. Meister Heinrichs klassifiziert werden, wie der hl. Nikolaus aus Afritz.¹⁹¹ Die Relief-Figuren wirken im Vergleich zur Schreinstatue mit ihren unsicheren Standmotiven und den in die Fläche geklappten Sockelplatten noch etwas

¹⁸⁹ Höfler 1998a, S. 123.

¹⁹⁰ Demus 1991, S. 308f.

¹⁹¹ Ebd., S. 304, Abb. 354.

altertümlich-gotischer. Auf dem wohl kurz später zu datierenden Althofener Retabel gelingt die Darstellung der sechseckigen Sockel überzeugender. Der hl. Georg erinnert in seiner „gummiartigen“ Körperlichkeit an den Sebastian auf dem Michaelsaltar aus Anras¹⁹² (Osttirol), welcher wohl von Villacher Schnitzern hergestellt wurde und 1513 datiert ist – wodurch die anzunehmende Datierung 1514 zusätzlich gesichert wird. Beide Figurenschemata der Seltschacher Reliefs waren verbreitet in den Kärntner Schnitzwerkstätten, häufiger allerdings als vollrunde Plastiken, woraus vielleicht der „in die Fläche gedrückte“ Eindruck resultiert. Das Figurenschema Johannes des Täufers beispielsweise ist sowohl am Johannesaltar aus St. Veit (Klagenfurt, Landesmuseum, um 1510/12-1515, aus der St. Veiter Werkstatt) als auch im Predellenschrein des Arndorfer Altars in Maria Saal (um 1519-22) wiederzufinden, wobei in Seltschach von der „renaissancehaften“ Gelassenheit der Pose des Maria Saaler Johannes noch nichts zu spüren ist. Demus zufolge können die verbindlich-freundlich lächelnden Figuren als Werke des Hauptmeisters selbst bezeichnet werden.¹⁹³

¹⁹² Ebd., S. 534, Abb. 689.

¹⁹³ Ebd., S. 306ff. Die weibliche Heilige im Gesprenge ist eine etwas schwächere Werkstattarbeit. Sie ist wohl ebenfalls in das frühere Werk einzuordnen, wie ein Vergleich mit der Figur des hl. Rupert in Pöckau und einer Maria mit Kind in Kraschach zeigt (ebd., S. 303, Abb. 352f.).

5. Urban Görtschacher

Angesichts der Tatsache, dass zu dem Maler Urban Görtschacher eine vergleichsweise größere Anzahl an Publikationen vorliegt und auch in jüngerer Zeit erneut eine monographische Bearbeitung der Thematik im Rahmen einer Diplomarbeit¹⁹⁴ vorgelegt wurde, erfolgt hier eine Konzentration auf die durch Demus 1991 dem Œuvre Görtschachers hinzugefügten Kärntner Flügelaltäre, und darunter insbesondere jene der Heinrich-Werkstatt. Auch war eine umfassende Beschäftigung mit der Gesamtheit der Werke aus den Bereichen der Tafel- und Wandmalerei, die Görtschacher verschiedentlich zugeschrieben wurden, im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, weshalb hier nur ein kurzer allgemeiner Überblick zur Künstlerpersönlichkeit Urban Görtschacher und den Positionen der Forschung gegeben werden kann, bevor näher auf die Zusammenarbeit mit der Heinrich-Werkstätte eingegangen wird.

Vorauszuschicken ist, dass der seit Buchner 1928 in der kunsthistorischen Literatur etablierte Malername „Urban Görtschacher“ in jüngster Zeit umstritten ist: Die beiden Namensinschriften auf zwei Tafelgemälden (Der zwölfjährige Christus unter den Schriftgelehrten in der Österreichischen Galerie und die nunmehr verschollene, ehemals im Kunstgewerbemuseum Breslau/Wroclaw befindliche Marienkrönung) könnten möglicherweise gar keine Künstlersignaturen, sondern eher Besitzinschriften des urkundlich belegten Villacher Großhändlers und Gewerken Urban Görtschacher sein.¹⁹⁵ Da auch dies nicht zu beweisen ist, sondern nur eine Hypothese, auf die weiter unten noch zurückzukommen sein wird, soll hier die traditionelle Benennung des Malers beibehalten werden.

5.1 Das gesicherte Werk

Das gesicherte Œuvre Urban Görtschachers besteht aus vier Tafelbildern: Einer Ecce-Homo-Tafel (Abb. 103, Wien, Österreichische Galerie Belvedere), 1508 datiert, den beiden oben erwähnten signierten Tafeln (Abb. 101-102), die ebenfalls 1508 datiert sind, und einer Tafel mit der Darstellung der Susannen-Legende (Abb. 100, Wien, Österreichische Galerie Belvedere), die etwa um 1520 oder noch später anzusetzen ist. Die beiden Namensinschriften lauten „...BAN 1508 GERTSCHACHER“ (Marienkrönungstafel aus Breslau) bzw. „V.

¹⁹⁴ Glantschnig 1995.

¹⁹⁵ Höfler 2003, S. 474; Höfler 1998a, S. 30, Anm. 25.

Dörschacher 1508“ (Christus unter den Schriftgelehrten in Wien, Österreichische Galerie Belvedere, der Schriftzug befindet sich in diesem Fall nicht im Bildfeld, sondern auf dem Originalrahmen). Alle vier Tafeln sind außerdem mittels der Wegwarte „versteckt signiert“, die - teils auf dem Boden liegend, teils wachsend – jeweils im Bildvordergrund angebracht ist. Gemeinsam ist den Bildern, dass sie anscheinend alle als selbständige, nicht in ein Altarwerk eingebundene Tafelbilder konzipiert waren, womit sie in der Malerei des heutigen österreichischen Raumes am Beginn des 16. Jahrhunderts noch ausgesprochen vereinzelt positioniert sind.¹⁹⁶ Es handelt sich wohl um „Kabinettsstücke“ für bürgerliche oder adelige Sammler (für das Ecce-Homo-Bild kann eine Funktion als Epitaph angenommen werden).

Ausgehend von den an diesen Tafeln abzulesenden Angelpunkten der künstlerischen Prägung Görschachers wird sein künstlerischer Werdegang in den jüngeren Publikationen folgendermaßen umrissen: Es ist – möglicherweise nach einer ersten Schulung bei Thomas Artula in Villach - eine Ausbildung im Umkreis Michael Pachers in Südtirol oder Marx Reichlichs in Salzburg wahrscheinlich. Die italienischen Einflüsse sind wohl nur durch eine, vielleicht sogar mehrere Reisen nach Oberitalien (Venedig/Padua) zu erklären, weitere Anregungen hat der Maler aus dem Bereich der bayerisch-schwäbischen Malerei – vielleicht im Zuge eines Aufenthalts in Augsburg – erfahren.¹⁹⁷

Während Witternigg die Ecce-Homo-Tafel, an welcher der Einfluss oberitalienischer Historienbilder (Carpaccio, Mansueti, Bastiani...) am deutlichsten zu erkennen ist, noch als erste der drei 1508 entstandenen frühen Arbeiten ansah, werden in der neueren Literatur die Marienkrönung und die Tafel mit dem zwölfjährigen Christus im Tempel als die früheren Werke eingestuft, welche noch vor einer Italienreise entstanden wären. Die bildbestimmende Architekturinszenierung der kleinen Tafel mit dem zwölfjährigen Christus, für die eine Provenienz aus dem Schloss Mannsberg in der Nähe von St. Veit an der Glan überliefert ist, lässt vor allem an Marx Reichlich denken, während die Figurentypen und die Faltengebung eher dem Kreis um Dürer bzw. Hans Schäufelein entsprechen. Die Gruppe der hl. Dreifaltigkeit in der Marienkrönungstafel scheint mit ihren fein schattierten, geradlinig verlaufenden Faltenzügen sogar noch einen Nachklang des in Kärnten so lange vorhaltenden „späten weichen Stils“ zu demonstrieren. Auf der Ecce-Homo-Tafel ist nicht nur ein italienischer Stifter (in venezianischer Kleidung) zu erkennen, sondern es wurden schon seit Buchner 1928 bzw. Witternigg 1940 auch die Einflüsse von Seiten Mantegnas (die Schergen

¹⁹⁶ Vgl. Baum 1971, S. 130ff. und 173; Witternigg 1941, S. 484.

¹⁹⁷ AKL, Bd. 57, S. 40ff. - Urban Görschacher (R. Wlattnig); Wlattnig 2009; Höfler 1998a, S. 134ff.; vgl. dazu weiter Demus 1991, S. 727ff. und bei den einzelnen Altären; Baum 1971, S. 130ff. und 173; Witternigg 1940.

auf der Treppe!) und der venezianischen Historienmaler¹⁹⁸ beschrieben. Das immer wieder zu erkennende Experimentieren Görtschachers mit der Übersteigerung der Perspektive in den Gesichtern, die mitunter zu extremen Verzerrungen führt, ist hier am deutlichsten ausgeprägt. Die Köpfe werden, von einer deutlich kubischen Grundform ausgehend, mittels stark konvergierender Fluchtlinien mühsam in ihrer gedrehten Stellung konstruiert und zum Hals hin von streng verschatteten Seitenflächen begrenzt; dem so entstandenen plastischen Körper wird eine scheibenartige, verquetschte Gesichtsfläche aufgelegt.¹⁹⁹ In der qualitativ weit überlegenen und daher erst um 1520 oder danach zu datierenden Susannenlegende sind die Pacherischen Typen und die Architektur-Inszenierungen nach dem Vorbild Marx Reichlichs nicht mehr zu spüren, vielmehr dominiert hier der Dürer-Einfluss gänzlich. Görtschacher schafft mit diesem Bild eine ungeheuer geschickte Kompilation von Figuren und Architekturelementen, die er aus Dürers 1511 publiziertem Marienleben exakt kopiert.²⁰⁰ Doch ist aus der Bildkomposition der breitformatigen Tafel – eine Massenszene auf einem von Renaissancebauten umsäumten, weitläufigen Platz, welche bei näherer Betrachtung als friesartig sich entwickelnde, kontinuierende Erzählung aus mehreren Szenen zu erkennen ist – abermals auch die Kenntnis venezianischer Historienbilder zu erahnen. Die ausgesprochen starke Abhängigkeit von graphischen Vorbildern, die auf eigenwillige Weise zu einer neuen Bilderfindung kombiniert werden, ist innerhalb des gesicherten Werkkorpus nur bei diesem späten Bild festzustellen. Für unseren Zusammenhang interessant ist, dass sich in dem Gemälde ein direkter Verweis auf die jüngeren Villacher Malerwerkstätten findet: Das Brokatmuster auf den Gewändern der beiden Alten ist dasselbe, das auch als Pressbrokat auf dem Kleinkirchheimer Retabel und den Möderndorfer Altären und in gemalter Form noch mehrmals auf weiteren Altären und einigen Fresken, u. a. dem Millstätter Weltgericht, vorkommt.²⁰¹ Nur bei genauer Betrachtung ist zu erkennen, dass auch auf der Susannen-Tafel die goldenen Umhänge mit dem Muster gänzlich gemalt sind, der Eindruck einer geprägten Fläche nur mit malerischen Mitteln vorgetäuscht wird.

Während die Modeln für Pressbrokate mitunter auch zwischen Werkstätten weitergegeben wurden und demnach nicht zwingend ein Beleg für einen Werkstattzusammenhang sein müssen, stellt sich die Frage, ob nicht gerade die Verwendung desselben Musters für den Model wie auch in gemalter Form, wobei das Muster jeweils in der Dimension verändert

¹⁹⁸ U. a. in der Farbigkeit – dem „Goldton“ – und in der dreigeschossigen Architektur mit den Biforienfenstern und „Fensterguckern“ auf der rechten Seite, vgl. Mansuetis „Wunder der Kreuzesreliquie auf dem Campo San Lio“, Venedig, Galleria dell' Accademia.

¹⁹⁹ Vgl. Witternigg 1940, S. 12.

²⁰⁰ Zu den einzelnen übernommenen Elementen vgl. Glantschnig 1995, S. 84ff.

²⁰¹ Vgl. dazu auch unten Kap. IV.7.1.

werden muss, als Zeichen eines Werkstattzusammenhanges zu interpretieren ist. In jedem Fall legt das Muster aber eine Entstehung der Susannenlegende in Villach nahe.²⁰²

5.2 Der Handelsherr und Stadtrichter Urban Görtschacher

In Villach war auch jener Urban Görtschacher ansässig, der im Jahr 1524 in den Urkunden als Stadtrichter auftaucht und den schon Buchner 1928 aufgrund der Bildinschriften mit dem Maler identifizierte. Er wird in den zahlreich vorhandenen Dokumenten als „Bürger zu Villach“, allerdings an keiner Stelle als Maler genannt. Hingegen lässt sich von ihm das Bild eines Patriziers, Fernhändlers mit italienischen Waren und Gewerken am Quecksilberbergbau in Idria zeichnen, der ebenso wie seine Brüder ein vielbeschäftigter und angesehener Geschäftsmann gewesen zu sein scheint.²⁰³ Witterniggs Hypothese, es könnte sich bei dem Maler um den gleichnamigen vierten Sohn des Großhändlers handeln, wurde später durch neue Dokumentenfunde und -auswertungen von Wonisch ausgeschlossen, Neumann konnte kurz darauf weitere Klarheit in die Biographie des Großkaufmanns Görtschacher bringen und den anzunehmenden Zeitpunkt von dessen Ableben richtigstellen.²⁰⁴

Die bisher bekannten Dokumente geben ab 1514 über den Villacher Handelsherrn Urban Görtschacher Auskunft. Er handelte mit venezianischen Waren, Villacher Blei, Quecksilber und Zinnober. Zwischen 1516 und 1523 bezog das Stift St. Lambrecht Waren von ihm, wobei jeweils die Zahlung größerer Geldbeträge von Görtschacher oder seinen Mitarbeitern bestätigt wurde. Als Mitarbeiter werden in diesen Quittungen sein Verwalter Rueprecht Öfferl, sein Diener Hans Rauffer, sein Bruder Hans Görtschacher und Hanns Kholb zu Villach genannt, die Art der Ware ist hier nur einmal angeführt („vastenspeis“).²⁰⁵ 1524 wurde Urban Görtschacher das Amt des Villacher Stadtrichters verliehen, im gleichen Jahr schädigte der Großbrand in Villach ihn nach eigener Aussage wirtschaftlich sehr, sodass sein Anteil am Quecksilberbergbau in Idria 1525 verpfändet werden musste. 1528 ist bereits von den Vormündern der Erben „Urban Görtschachers seligen“ die Rede, sein Tod kann somit auf einen Zeitpunkt zwischen dem 26. November 1525 und dem 12. Dezember 1528 eingegrenzt werden.²⁰⁶ Aus einer Urkunde aus dem Jahr 1534 ist zu erfahren, dass Görtschacher am Ende seines Lebens, zum Zeitpunkt der Prozessführung gegen die Beschlagnahme seiner Anteile in Idria, infolge einer Krankheit (eines Schlaganfalls?) „seiner vernunft beraubt“ gewesen und

²⁰² AKL, Bd. 57, Urban Görtschacher (R. Wlattnig), S. 40.

²⁰³ Witternigg 1941, S. 476ff., Wonisch 1957, Neumann 1958.

²⁰⁴ Witternigg 1941, S. 478ff., Wonisch 1957, Neumann 1958.

²⁰⁵ Vgl. Wonisch 1957, S. 581f.

²⁰⁶ Neumann 1958, S. 291f.

„unlang darnach mit tod abgegangen“ sei.²⁰⁷ Nach seinem Tod wurde die Familie 1531 von Kaiser Karl V in den Adelsstand erhoben. Wann Urban Görtschacher geboren wurde, ist nicht belegt, es kommt daher eine große Zeitspanne von etwa 1460 bis 1480 in Frage.

Die Identifikation des Fernhändlers Urban Görtschacher mit dem Maler ist vom zeitlichen und räumlichen Aspekt (Villach) her plausibel, muss aber hypothetisch bleiben. In jüngerer Zeit hat sich Höfler aufgrund der urkundlich belegten weit - auch über die Grenzen Kärntens hinaus - reichenden Verpflichtungen des Großkaufmanns, die für eine künstlerische Betätigung keinen Raum lassen würden, dagegen ausgesprochen.²⁰⁸ Hier würde stattdessen die eingangs erwähnte Theorie eines Besitzvermerkes des Geschäftsmannes Görtschacher auf den Bildern zum Tragen kommen, während der Künstler in diesem Fall anonym bleiben müsste.

Betrachtet man die seit Demus 1991 bzw. Höfler 1998a dem Görtschacher-Œuvre hinzugefügten Kärntner Altarwerke, auf die gleich noch einzugehen sein wird, so erscheint die Theorie der Besitzinschrift durchaus wahrscheinlicher. Schließlich handelt es sich um sechs Flügelaltäre,²⁰⁹ unter welchen sich die größten und prächtigsten Werke der Heinrich-Werkstätte befinden und die etwa zwischen 1512/15 und 1523 zu datieren sind – fast genau in jene kurze Zeitspanne, aus der die zahlreichen Dokumente über die weitreichenden geschäftlichen Aktivitäten des Urban Görtschacher vorliegen, der 1514 erstmals als Großkaufmann genannt wird und bald nach 1525 nicht mehr handlungsfähig gewesen sein dürfte. Hätte dieser Geschäftsmann, als Leiter eines Handelsunternehmens mit mehreren Angestellten (vgl. die Quittungen im Stiftsarchiv St. Lambrecht) wohl am Zenit seines beruflichen Werdeganges, gleichzeitig noch eine sehr rege Tätigkeit als Altarmaler ausgeübt oder eine Malerwerkstatt geleitet, ohne dass dies jemals schriftlich erwähnt worden wäre, würde es sich zumindest um einen sehr ungewöhnlichen Einzelfall handeln. Es ist aber freilich auch nicht auszuschließen. Zumindest sind Vergleichsbeispiele für Maler, die das Amt des Stadtrichters verliehen bekamen oder andere politische Funktionen ausübten, hinlänglich bekannt (Thomas Artula in Villach, Lucas Cranach in Wittenberg, Friedrich Pacher in Bruneck, Albrecht Altdorfer in Regensburg etc.).

Auf der anderen Seite ist allerdings auffällig, dass der urkundlich bezeugte Geschäftsmann Görtschacher gerade vom Stift St. Lambrecht mehrmals Zahlungen erhielt, wo sich ein Altar

²⁰⁷ Ebd., S. 292.

²⁰⁸ Höfler 1998a, S. 134; Höfler 2003, S. 474.

²⁰⁹ Die noch größere Anzahl der durch Demus vorgenommenen Zuschreibungen wurde von Höfler korrigiert, vgl. Höfler 1998a, S. 136ff. und 31.

der Heinrich-Werkstätte erhalten hat, dessen Tafelbilder in der neueren Forschung dem Maler Urban Görtshacher zugeschrieben werden (Marienkrönungsalter). Es liegt hier auch eine bemerkenswerte zeitliche Koinzidenz vor: Meister Heinrich wurde „am pfinztag vor sandt Lucia tag“ 1523 in Villach für eine Arbeit vom Stift St. Lambrecht bezahlt, bei welcher es sich mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit um den Marienkrönungsalter handeln könnte.²¹⁰ Am darauffolgenden Tag, dem 11. Dezember 1523, bestätigte Urban Görtshacher in Villach den Erhalt eines Geldbetrages vom Abt zu St. Lambrecht.²¹¹ Beide Zahlungen wurden von Lienhart Papst im Auftrag des Abtes zu St. Lambrecht überbracht. Doch ist auch in dieser Quittung Urban Görtshachers wie in allen anderen nichts darüber vermerkt, dass es sich bei der bezahlten Ware um ein Malwerk handeln würde.

Da die Frage nach der Identität der beiden Personen, des Malers und des Handelsherrn, bislang nicht geklärt werden kann und bis auf weitere Urkundenfunde bei einem Abwägen von Wahrscheinlichkeiten verbleiben muss, wird hier wie bereits erwähnt – im Bewusstsein der Problematik – der Name „Urban Görtshacher“ weiterhin auf den Maler bezogen.

5.3 Die zugeschriebenen Kärntner Flügelaltäre

Eine Beschäftigung mit den diversen Wandmalereien, die Görtshacher zugeschrieben wurden, angefangen von dem großartigen Weltgericht in Millstatt, ist an dieser Stelle nicht möglich. In der jüngsten Literatur wird allerdings seine Beteiligung an der Wandmalerei generell angezweifelt (Demus) bzw. abgelehnt (Höfler).²¹² Für die sechs Flügelaltäre gilt, dass sie sämtlich in der Qualität den vier Tafeln des gesicherten Görtshacher-Œuvres nachstehen, die Übereinstimmung im Malstil, in den Typen und Draperien aber andererseits nicht bezweifelt werden kann. Vor allem auch die Art der Kompilation aus Dürer-Vorlagen spricht für den Meister, wie noch zu zeigen sein wird.²¹³ Dass Görtshacher alle diese Altartafeln eigenhändig ausgeführt hat, ist dennoch sehr unwahrscheinlich. Die qualitativen Differenzen ließen sich am ehesten aus der Annahme einer Görtshacher-Werkstatt mit mehreren stilistisch angepassten Mitarbeitern erklären. Die Beteiligung mehrerer Hände ist am Gradeser Retabel auch klar fassbar. Festzuhalten ist jedenfalls, dass die sechs Flügelaltäre untereinander größere Parallelen aufweisen als im Vergleich mit dem gesicherten Görtshacher-Werk. Es ist auch auf keinem der Altäre die aus dem gesicherten Werkkorpus

²¹⁰ Vgl. zu der Quittung oben Kap. III.2.2., zum Marienkrönungsalter unten Kap. IV.5.4.2.

²¹¹ Wonisch 1957, S. 582.

²¹² Vgl. Demus 1991, S. 728; Höfler 1998a, S. 138; AKL, Bd. 57, Urban Görtshacher (Wlattnig), S. 41.

²¹³ Vgl. Höfler 1998a, S. 137.

bekannte „Signatur“ mit der Wegwartblume vorhanden.²¹⁴ Letztlich ist nicht zu klären, ob Görtshacher möglicherweise eine größere Malerwerkstatt geleitet hat, aus der die Flügelaltäre hervorgingen, oder ob er Schüler oder Nachahmer hatte, die zum Teil selbständig für die Altäre verantwortlich zeichnen. Ich gehe aber vor allem aufgrund der Qualität der Gradeser Malereien davon aus, dass Görtshacher selbst an der Altarproduktion als Hauptmeister beteiligt war, während über weite Strecken auch Mitarbeiter mit der Ausführung betraut waren.

Als erster aus dieser Reihe der Flügelaltäre ist der Johannesaltar im Landesmuseum Klagenfurt anzusetzen (etwa 1510/12-1515). Görtshacher hatte sich nach seiner anzunehmenden Wanderschaft (ab 1508) zu dieser Zeit anscheinend wieder in Kärnten angesiedelt, zeitweilig möglicherweise in der Hauptstadt St. Veit, denn die Schnitzplastik des Retabels ist den St. Veiter Werkstätten zuzuschreiben.²¹⁵ Die Flügelmalereien (Abb. 104) zeigen Szenen aus dem Marienleben bzw. der Kindheit Jesu, auf der Rückseite des Retabels sind eine Schutzmantelmadonna sowie zwei Engel mit dem Veronikatuch zu sehen. Während die Verkündigung und die Geburt (mit kleinen Änderungen) getreue Kopien nach der kleinen Holzschnittpassion Albrecht Dürers sind, ist vor allem in der Beschneidungsszene das Kompositionsverfahren Görtshachers wiederzuerkennen, wie es aus der Susannenlegende bekannt ist: Der Hohepriester ist die spiegelverkehrte Übernahme des Hannas aus der Szene „Christus vor Hannas“ aus Dürers kleiner Passion, der die Beschneidung durchführende Mann sowie jener, der dahinter mit einer Schüssel steht, sind spiegelverkehrt aus der Fußwaschung kopiert, die Arkaden mit dem dahinter angedeuteten Raum finden sich in der Dornenkrönung wieder.²¹⁶ Nur für die Anbetung der Könige lassen sich keine konkreten Dürer-Vorlagen feststellen. Der ruhige, undramatische Habitus der Figuren und die Malweise, die mit ihren klar begrenzten Linien und Lokalfarben keinerlei Einflüsse der Donauschule erkennen lässt, sind eng mit der Stilistik des gesicherten Görtshacher-Œuvres verbunden. Ebenso die in ihrer Plastizität forcierten, kompakten Körper. Typisch für Görtshacher ist auch die verfehlte Projektion der Gesichter – die allerdings auf den Kärntner Altären in einem weitaus stärkeren Ausmaß vorhanden ist als auf den Wiener Tafelbildern. Eine gewisse Stereotypie der Gesichter ist zudem auf diesen Altargemälden nicht zu verkennen.

²¹⁴ Glantschnig lehnt die Zuschreibung der Altäre an Görtshacher überhaupt ab und versucht hier stattdessen eine weitere Händescheidung zwischen mehreren von Görtshacher beeinflussten Malern: Glantschnig 1995, S. 117ff.

²¹⁵ In den Raum St. Veit weist auch die Provenienz der Tafel mit dem zwölfjährigen Christus im Tempel aus dem Schloss Mannsberg (Wlattnig 2009).

²¹⁶ Vgl. Höfler 1998a, S. 139.

Dem Johannesaltar ist vielleicht der Hochaltar aus Pichlern (BH Feldkirchen) nachgefolgt, für den als *Terminus ante quem* unter Umständen die Weihe eines Seitenaltars in derselben Kirche im August 1519 gelten darf.²¹⁷ Im Schrein (Abb. 105) befinden sich zwei Schnitzfiguren der Patroziniumsheiligen Philippus und Jakobus d. J. (dessen „falsches“ Attribut, die Säge, wurde Demus zufolge später hinzugefügt).²¹⁸ Die allgemeine Altarform, im speziellen auch die Predellenform und die Gestaltung des Gesprenkes mit seitlichen Gitterstützen und einem Mittelbaldachin, von dem die Figur des Schmerzensmanns überfangen wird, stimmt mit Werken der Heinrich-Werkstätte gut überein. Ebenso das ornamentale Schnitzwerk mit Akanthusranken im Schrein und Dreiblattranken im Aufsatz. Untypisch ist hingegen nicht nur die in zwei baldachinartige Abschnitte geteilte Schreinlaube, sondern vor allem die Stilistik der beiden Schreinfiguren. Aufgrund dieser Stilistik schreibt Demus den Altar einer von der Hauptwerkstatt zu unterscheidenden Villacher Werkstatt zu, die eher die Entwicklung der salzburgisch beeinflussten älteren Villacher Werkstatt im zweiten Jahrzehnt fortzuführen scheint.²¹⁹ Insbesondere ein Vergleich mit den Apostel-Flügelreliefs des Ossiacher Altars²²⁰ ist hier naheliegend.

Die Flügelmalereien des Pichlerner Altars zeigen männliche Schutz- und Pestheilige (Abb. 106-107), auf der Predella (Abb. 108) ist die Madonna mit Kind zwischen Katharina und Barbara zu sehen. Die Bilder zeigen stilistisch dieselbe Ausprägung wie die Malereien des Johannesaltars im Landesmuseum und sind daher ebenso der Görtschacher-Werkstatt zuzuschreiben. Es offenbart sich hier zum Teil ein sehr geringes Körperverständnis (vgl. die verdrehte Beinstellung des hl. Rochus!). Die Faltengebung ist im Vergleich mit den nach Dürer-Vorlagen gemalten Bildern des Johannesaltars weniger knittig. Das Pressbrokatmuster der Flügelinnenseiten ist dasselbe wie auf dem Altärchen aus Flitschl²²¹ und jenem in St. Lorenzen bei Sillebrücke²²², was die Annahme der Entstehung des Retabels in Villach noch bekräftigt und auf die Eingebundenheit der Görtschacher-Werkstatt in den Kreis der jüngeren Villacher Malerwerkstätten hinweist.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 142f. Der Hauptaltar wird vor dem Seitenaltar geweiht worden sein, was aber noch nicht unbedingt darauf schließen lässt, dass zum Zeitpunkt der Weihe auch schon das Retabel des Hauptaltars bestanden hat.

²¹⁸ Demus 1991, S. 458.

²¹⁹ Ebd., S. 455ff.

²²⁰ Ebd., S. 220, Abb. 246.

²²¹ S. oben Kap. IV.1.1.

²²² Höfler 1998a, S. 169f. (Kat. Nr. 41).

5.4 Die Zusammenarbeit mit der Heinrich-Werkstätte

Spätestens etwa um 1519-20 dürfte Urban Görtschacher in eine Zusammenarbeit mit der Heinrich-Werkstätte in Villach getreten sein. Vier Flügelaltäre der Heinrich-Werkstätte, deren Malereien die charakteristische Görtschacher-Stilistik aufweisen, haben sich erhalten. Es handelt sich sämtlich um besonders hochwertige Erzeugnisse der Schnitzwerkstätte. Die sehr großen und aufwändigen Altäre aus Grades und Maria Saal sind die repräsentativsten Arbeiten aus der Zeit nach dem Pontebbaner Altar, jener Phase der Werkstätte, in der die „hochklassische“ stilistische Ausrichtung schon überschritten war und verschiedene neue Impulse – möglicherweise bedingt durch ein in dieser erfolgreichen Zeit recht großes Werkstattgefüge – in der Schnitzplastik der Heinrich-Werkstätte zu erkennen sind. Görtschacher (bzw. die Görtschacher-Werkstatt) wurde anscheinend für die wichtigsten Aufträge in dieser Zeit – der spätesten Phase, in der die Heinrich-Werkstatt stilistisch fassbar ist – herangezogen. Das spricht für seine führende Position innerhalb der jüngeren Villacher Malerwerkstätten und damit auch für die Wertschätzung seiner Kunst in den Augen der Zeitgenossen (diesbezüglich muss besonders auch Görtschachers Beteiligung am Gradeser Hochaltar beachtet werden - einem Auftragswerk für den kunstsinnigen Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg, der unter anderem auch ein Retabel bei Jan van Scorel in Auftrag gab)²²³.

5.4.1 Flügelaltar aus Maria Saal („Arndorfer Altar“)

Der sogenannte Arndorfer Altar befindet sich im nördlichen Nebenchor der Propstei-, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt in Maria Saal (BH Klagenfurt Land).

Ob das Retabel (Abb. 109) wirklich schon ursprünglich im Nordchor aufgestellt war, wie Demus und Höfler meinen, ist zu hinterfragen.²²⁴ Höfler zufolge ließe sich aus der Art der Aufzählung der in der Kirche vorhandenen Altäre im erzbischöflichen Visitationsbericht von 1615 erschließen, dass der Altar im Nordchor auch der ursprüngliche Aufstellungsort des Retabels sei.²²⁵ Er bezieht sich dabei aber offenbar auf jenen im Visitationsbericht genannten Marienaltar, auf dem laut C. Tropper das „wundertätige“ Gnadenbild - die Steingussmadonna aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts - aufgestellt war und welcher als Ziel großer

²²³ Vgl. zum Altar der hl. Sippe in Obervellach ebd., S. 77ff.

²²⁴ Ebd., S. 144; Demus 1991, S. 373.

²²⁵ Höfler 1998a, S. 144. Der Visitationsbericht befindet sich im erzbischöflichen Konsistorialarchiv Salzburg, 11/90, fol. 524r.-527v. (hier zit. n. Tropper 1997, S. 623).

Pilgerströme nicht im Nordchor, sondern inmitten der Kirche platziert war.²²⁶ Da das Arndorfer Altarretabel keinen Platz für diese Marienstatuette bietet, ist dessen Aufstellung auf dem genannten Marienaltar wohl auszuschließen. Entgegen der auch schon durch Demus geäußerten Meinung, der Hochaltar müsste das Gnadenbild enthalten haben,²²⁷ wurde dessen Übertragung in den Hochaltar erst 1784 angeordnet, in der josephinischen Zeit, als auch die Wallfahrten und Prozessionen verboten wurden.²²⁸ Der Hochaltar wird im Visitationsbericht von 1615 als der Verkündigung Mariä geweiht erwähnt.

Das Bildprogramm des Arndorfer Altars mit der zentralen Darstellung der Krönung Mariens durch die Dreifaltigkeit ließe am ehesten entweder an eine Aufstellung auf dem im Visitationsprotokoll gelisteten Dreifaltigkeitsaltar, oder aber – was am wahrscheinlichsten erscheint – doch auf dem Hochaltar denken: Die zentrale Marienkrönungsszene entspricht dem Kirchenpatrozinium, der Himmelfahrt Mariens, die Verkündigung ist auf dem linken Seitenflügel dargestellt.²²⁹

Zwischenzeitlich war das Retabel aufgrund der Barockisierung der Wallfahrtskirche jedenfalls in der Filiationkirche St. Leonhard in Arndorf aufgestellt. 1884 wurde es wieder nach Maria Saal zurückgebracht. Im Zuge der daran anschließenden Restaurierung²³⁰ ist wohl die gänzlich erneuerte Fassung der Schnitzplastik entstanden. Der Altar ist ansonsten vollständig erhalten. Es handelt sich um einen zweigeschossigen Schrein mit einem Flügelpaar, Predella und rein ornamentalem Gesprenge. Anstelle von Standflügeln waren Schreinvächter vorhanden (heute vom Altar getrennt aufgestellt).

Der Schrein dieses Marien- und Allerheiligenaltars weist im oberen Abschnitt eine plastische Darstellung der Marienkrönung auf. In der unteren Hälfte befinden sich Rundplastiken weiblicher Heiliger: In der Mitte Anna selbdritt mit dem Christuskind und Maria auf den Armen, links davon zunächst Maria Magdalena und ganz außen Elisabeth von Thüringen. Rechts neben Anna ist Genoveva²³¹ zu sehen, rechts außen Odilia. Der Predellenschrein ist mit vollplastischen Figuren ausgestattet: In der Mitte eine Pietà, links davon Johannes der Täufer und Jakobus maior, rechts davon Johannes der Evangelist und ein Apostel, der zumeist

²²⁶ Vgl. Tropper 1997, S. 623.

²²⁷ Demus 1991, S. 383, Anm. 3.

²²⁸ Tropper 1997, S. 633f.

²²⁹ Im Fall der Aufstellung auf dem Dreifaltigkeitsaltar wäre wohl eine Stiftung des Retabels durch die von Papst Leo X. (1513-21) mit besonderen Privilegien ausgestattete Dreifaltigkeitsbruderschaft anzunehmen.

²³⁰ Vgl. Demus 1991, S. 373.

²³¹ Die Identifikation ist nicht gesichert, vgl. ebd.

als Paulus, von Demus aber als Jakobus minor identifiziert wird.²³² Die ebenfalls in zwei Bildfelder aufgeteilten Seitenflügel zeigen oben Reliefs der Verkündigung (links) und Anbetung der Könige (rechts), unten Ursula und ihre Gefährtinnen (links) und die 14 Nothelfer²³³ (rechts). Das obere Stockwerk des Altars ist somit ganz der Marienthematik gewidmet, die auch vertikal in der Mittelachse dominiert, während das untere Stockwerk und die Predella ein umfassendes Heiligenprogramm darbieten. Dieses setzt sich in den Malereien der Flügelaußenseiten (Abb. 110-113) fort, die in vier Bildfelder geteilt sind: Bei geschlossenen Flügeln sind links oben die Hll. Rupert (als Bischof, mit Salzgefäß) und Wolfgang (in Bischofskleidung, mit Kirchenmodell) zu sehen, rechts oben Sebastian (mit zwei Pfeilen in den Händen) und Rochus (im Pilgergewand, die Schenkelwunde zeigend), links unten Petrus (mit Schlüssel und Buch) und Ijob (mit Bienenstock), rechts unten Martin (im Bischofsornat, mit Doppelbecher) und Nikolaus (in Bischofskleidung mit Buch und drei goldenen Kugeln). Der Zugehörigkeit Maria Saals zum Erzbistum Salzburg entsprechen die fünf besonders in Salzburg verehrten Heiligen Ruprecht, Wolfgang, Nikolaus, Martin und Petrus, während die anderen drei, inklusive dem alttestamentlichen Job, als Pestheilige galten.²³⁴ Die Predellenrückseite weist nicht das übliche Veronikatuch auf, sondern eine figurenreiche Darstellung von Christus als Schmerzensmann-Salvator (Abb. 114-115), umgeben von zwei Engeln und zahlreichen Hilfebedürftigen. Die Schreintrückseite ist mit dicht verschlungenen, gotischen Ast- und Blattranken auf grünem Grund verziert, dazwischen sind vereinzelt bunte Blüten eingestreut. Die charakteristischen Formen aus dem Motivrepertoire der Renaissance, wie sie auf den Schreintrückwänden des Altars aus Rabensdorf/Berlin, des Hochaltars aus Pontebba und des rechten Seitenaltars in Seltschach zu sehen sind, kommen hier nicht vor.

Die Heiligen in der Werktagsansicht stehen auf einem braun-grünen Boden vor neutral blauem Hintergrund. Sie sind am unteren Bildrand in gotischer Schrift mit ihren Namen bezeichnet, wobei die Benennung „S. Roco“ auffällt, die auf den italienischen Namen verweist.²³⁵ Anstatt eines Blattrankenbogens wurde als oberer Abschluss der einzelnen Bildfelder die Form der Maßwerkbögen aus dem Gesprenge aufgegriffen – eine Idee, die auch auf den sehr ähnlichen Flügelmalereien in St. Lambrecht (Marienkrönungsaltar) und

²³² Im gegenwärtigen Zustand fehlt die linke Hand mit dem Attribut (Schwert? Walkerstange?), die auf dem Foto bei Demus (ebd., Abb. 456) noch vorhanden ist.

²³³ Diese sind durch ihre Attribute gekennzeichnet: Zu erkennen sind vorne Georg, Erasmus, Egydius, Katharina, dahinter Christophorus, Leonhard (Cyriacus?), Nikolaus, Margareta und Barbara, ganz hinten neben einem Heiligen ohne Attribut Vitus, Eustachius, Pantaleon und Blasius (Sebastian?).

²³⁴ Demus 1991, S. 381.

²³⁵ Ebd.

Bratislava verwirklicht wurde. Der Rhythmus der illusionistisch gemalten gebogenen und einander durchdringenden Holzelemente gleicht sich dem schnitzplastischen Vorbild an, eine direkte Fortsetzung der plastischen Schreinbekrönung auf den gemalten Tafeln wurde nicht versucht. Die Figuren wenden sich jeweils einander zu, bleiben im Ausdruck aber ganz in sich gekehrt. Dieser Eindruck entsteht besonders aufgrund der halb geschlossenen Augenlider, die für die Kärntner Altarmalereien der Görtshacher-Werkstatt charakteristisch sind. Die zum Teil stark verquetschten Gesichter mit großen, nach oben verdrehten Augen, die Art der Faltenbehandlung und die sonderbare Plastizität, die manche Figuren (Sebastian) wie „aufgeblasen“ wirken lässt, lassen keinen Zweifel an der Zuschreibung an die anzunehmende Görtshacher-Werkstätte, der der Altar aus Pichlern und der Johannesaltar im Landesmuseum zuzuschreiben sind. Zum gesicherten Görtshacher-Œuvre bestehen in der Draperiebehandlung und in einzelnen Typen engste Parallelen – beispielsweise Rochus in Maria Saal und der in weiß gekleidete Zuschauer beim Verhör durch Daniel in der Susannenlegende –, während aber die qualitative Unvereinbarkeit mit dem gesicherten Werk ebenso ins Auge sticht. An den Flügelgemälden des Arndorfer Altars sind die Farbqualitäten mit zarten Verläufen und fein abgestimmten Brokatmustern am positivsten hervorzuheben.

Um einiges qualitätvoller, wie Demus betont hat, ist das Predellengemälde.²³⁶ Die zentrale Dreiergruppe wird durch den roten Mantel Christi zusammengehalten, dessen Enden die beiden Engel über ihre Schultern gebreitet haben. Von links und rechts kommen Scharen von Kranken und Behinderten heran, die auch in komplizierteren Positionen anatomisch überzeugend dargestellt sind (- im Gegensatz zum hl. Rochus, der in seiner gekünstelten Stellung beinahe umzukippen scheint). Während die Pilgerscharen in Braun-, Grau- und Weißtönen gehalten sind, sind der Salvator und die Engel in strahlendes Rot und Gelb gehüllt. Der Kontrast zu den realistisch-überzeichneten Hilfebedürftigen wird dadurch noch hervorgehoben. Der derbe Realismus geht in den Gesichtern mit einer Verhässlichung einher. Das Bild war als Variante des Schutzmantelmotivs sicher speziell auf die Wallfahrtsbedürfnisse ausgerichtet. Seine Positionierung auf der Rückseite der Predella lässt darauf schließen, dass die Wallfahrer den Altar „umwandeln“ konnten.²³⁷

Die Gesamtform des Altars mit einfachem Flügelpaar und Schreinwächtern sowie einer hohen Predellennische mit plastischer Figurenfüllung und seitlich emporstrebenden „Ästen“, die in den Sockeln der Schreinwächter münden, fügt sich in die Reihe der großen Altäre aus der jüngeren Villacher Hauptwerkstatt ein, als nächstes Vergleichsbeispiel ist hier Pontebba

²³⁶ Ebd., S. 382.

²³⁷ Ebd.

(1517) zu nennen. Der obere Schreinabschluss in gebrochener Kielbogenform ist bei den aufwändigeren Retabeln ab der „hochklassischen“ Phase der Werkstatt immer wieder zu finden (Maria Elend, Pontebba, Marienkrönungsalter in St. Lambrecht, Bratislava). Doch zeigt der Arndorfer Altar entsprechend dem stetigen Variationsbedürfnis der Werkstatt wieder ganz eigene Charakteristika – insbesondere sticht die horizontale Zweiteilung des Schreins heraus. Der Altar ist damit der einzige erhaltene zweigeschossige Flügelaltar der Heinrich-Werkstatt (und überhaupt ganz Kärntens); der St. Lambrechter Nothelferaltar ist ebenfalls zweigeschossig zu rekonstruieren, aber nur in Teilen erhalten.²³⁸ Die aus Maßwerkformen und Blattranken locker geflochtene Bekrönung über dem Schrein, die keine Figuren enthält, ist auf dem Marienkrönungsalter in St. Lambrecht ähnlich, aber etwas dichter und schwerer, zu finden. Die Entwicklung dieser Bekrönung kann man innerhalb der Villacher Werkstätten ungefähr nachvollziehen: Während auf dem Flügelaltar aus Maria Gail die aus Maßwerk und vegetabilen Formen bestehende Bekrönung sich nur innerhalb des Schreins entfaltet, während das (heute verlorene) Gesprenge dahinter aufgesetzt war, wächst auf dem Hochaltar von Pontebba die recht ähnliche Schreinlaube schon teilweise durch den oberen Schreinabschluss hindurch, das Gesprenge setzt ebenso dahinter an. Über den Altar aus Maria Elend und den Marienkrönungsalter in St. Lambrecht scheint die weitere Entwicklung bis zum Arndorfer Altar zu führen: Der obere Schreinabschluss ist zum größten Teil über den Schrein „hinausgewachsen“ und ersetzt nun das dahinter ansetzende Gesprenge ganz.

In ikonographischer Hinsicht fällt an der Marienkrönungsdarstellung des Arndorfer Altars im Vergleich mit älteren Beispielen der Villacher Werkstätten ein neuer Christustypus mit bloßem Oberkörper auf, der sich auch in St. Lambrecht wiederfindet. Aus der Zweigeschossigkeit des Schreins ergibt sich ein breitformatiges Bildfeld, in dem die drei Figuren weit auseinandergezogen und mit ausladenden Draperien, aber horizontal auf derselben Ebene Platz finden.²³⁹ Der „antigotische“ Breitenzug der Gruppe wiederholt sich in der unteren Schreinhälfte und der Predella mit ihren jeweils fünf nebeneinandergereihten Figuren. Die Reliefs der Verkündigung und der Anbetung der Könige sind reduzierte, doch keinesfalls schwächere Versionen derselben Motive auf dem St. Lambrechter Marienkrönungsalter. Generell folgen sie den schon in der älteren Villacher Werkstatt (vgl. Maria Gail) gebräuchlichen, stets entsprechend der jeweiligen Bedürfnisse abgewandelten

²³⁸ Ebd., S. 373.

²³⁹ Ebd., S. 375f.

Vorlagen. Bei der Anbetungsszene auf beiden Retabeln ist die stärkere Abhängigkeit vom Maria Gailer Altar als von jenem (jüngeren) aus Pontebba nicht zu übersehen.

Wenngleich die Kontinuität zu den bisher behandelten Retabeln der Heinrich-Werkstätte offensichtlich ist, sowohl in der Gesamtform als auch in den Einzelfiguren mit ihrem verinnerlichten Lächeln und ihrem seitlich sanft ausschwingenden, doch festen Standmotiv, zeigt sich in den Draperien eine neue Stiltendenz. Es überwiegt ein bewegtes „Faltengeschaukel“ gegenüber dem klassischen Parallelfaltenschema, das zunehmend aufgelöst wird.²⁴⁰ Die auf den großen Altären aus Pontebba und Grades vorherrschende perseverierende Parallelisierung ist ganz verschwunden. Teilweise sind für die jüngere Villacher Hauptwerkstatt ganz untypische Draperiewürfe festzustellen, wie der spitz zulaufende Mantelzipfel des Jacobus minor in der Predella.²⁴¹ Noch deutlicher ausgeprägt ist der veränderte Stilmodus auf dem sicher in geringem zeitlichem Abstand entstandenen Marienkrönungsalter in St. Lambrecht. Im Vergleich mit der Marienkrönung des Maria Gailer Altars zeigt sich, dass hier anscheinend Stiltendenzen der älteren Villacher Werkstätte wieder aufgenommen wurden, was ja auch schon vom ikonographischen Aspekt her (Anbetung der Könige) festgestellt werden konnte. Auch die nunmehr breitere Vielfalt an ornamentalem Dekor (Weinlaub und Trauben!) ließe sich aus einer neuen Annäherung an die Stilschicht der älteren Villacher Werkstätte ableiten. Als Erklärungsmodell dafür erscheint momentan Höflers Vermutung am wahrscheinlichsten, dass Schnitzer aus der aufgelösten älteren Villacher Werkstätte später, wohl erst nach 1517, in die Heinrich-Werkstatt eingetreten sind und dort den Werkstattstil allmählich in die eigene Richtung lenkten.²⁴² Demus datiert den Arndorfer Altar um 1520-22.²⁴³

5.4.2 Marienkrönungsalter aus St. Lambrecht

Der heute in der Schlosskapelle des Benediktinerstiftes St. Lambrecht (Steiermark) aufgestellte Flügelaltar (Abb. 116) ist mit dem Arndorfer Altar sowohl im gemalten als auch im schnitzplastischen Anteil nahe verwandt. Der Altar ist insofern ein zentrales Werk dieser Untersuchung, da die Quittung im Stiftsarchiv St. Lambrecht aus dem Jahr 1523, mit der Meister Heinrich die Bezahlung für eine Arbeit bestätigte, mitunter damit in Verbindung zu bringen ist (vgl. dazu weiter unten). Das Stift St. Lambrecht beschäftigte nicht nur für diesen Altar, sondern immer wieder Künstler aus Kärnten, was sich stilkundlich wie auch anhand

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 376ff.

²⁴¹ Ebd., S. 378.

²⁴² Höfler 1998b, S. 102ff.

²⁴³ Demus 1991, S. 382.

von erhaltenen Dokumenten belegen lässt. Angesichts der geographischen Lage ist das wenig verwunderlich, das Stift war auch von einem Kärntner Herzog aus dem Haus der Eppensteiner auf dem damaligen Gebiet der Grafschaft Friesach gegründet worden. Es wurde noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts teilweise als in Kärnten gelegen genannt, doch kann das St. Lambrechter Gebiet seit 1122, als die Eppensteinische Erbschaft den Traungauern zufiel, als Teil der sich bildenden Steiermark bezeichnet werden.²⁴⁴

Der Marienkrönungsalter wurde 1847 unter Abt Joachim Suppan aus dem Schloss Buchberg bei Aflenz in die Schlosskapelle zu St. Lambrecht, einem wiederhergestellten Überbleibsel der alten Stiftsburg, gebracht. Aus diesem Anlass erfolgte eine Restaurierung, die in einer gänzlich neuen Fassung der Plastiken resultierte. Die von Wonisch vorgelegten Untersuchungen der Konsekrationsurkunden und Visitationsprotokolle sprechen mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit dafür, dass das Retabel ursprünglich für die dem Stift inkorporierte Pfarrkirche von Aflenz gefertigt wurde, wo es allerdings nicht auf dem dafür vorgesehenen Altar auf der Westempore, sondern auf einem Marien- und (später) Dreifaltigkeitsaltar im Kirchenschiff aufgestellt gewesen sein dürfte.²⁴⁵ Im 18. Jahrhundert erfolgte vermutlich die Übertragung nach Buchberg.²⁴⁶

Im Altarschrein ist die Marienkrönung im Hochrelief dargestellt. Die Reliefs auf den jeweils in zwei Bildfelder geteilten Seitenflügeln setzen das marianische Programm fort, indem sie links oben die Verkündigung, rechts oben die Geburt Christi, links unten die Anbetung der Könige und rechts unten das Pfingstfest präsentieren. In der Werktagsansicht (Abb. 117-118) sind in vier Bildfeldern gemalte Heiligenpaare zu sehen: links oben Benedikt (mit Abtstab, Buch und zersprungenem Glas) und Leonhard (mit Abtstab und Kette), links unten Lambert (als Bischof, mit Lanzenspitze) und Blasius (im Bischofsornat, mit brennender Kerze), rechts oben Anna selbdritt (mit dem Christuskind und Maria auf den Armen) und Elisabeth (mit Brotwecken), rechts unten Magdalena (mit Salbengefäß) und Martha (mit Weihwasserkessel). Die originale Predella und die ursprünglich wahrscheinlich vorhandenen Schreinwächter sind nicht erhalten.

Die Flügelmalereien stimmen so eng mit jenen des Arndorfer Altars überein, dass sie beinahe austauschbar erscheinen. Sie sind daher ebenfalls der Görtzacher-Werkstatt zuzuschreiben. Die gemalten Maßwerkverstrebenungen sind im Vergleich mit dem Maria Saaler Altar etwas wuchtiger und einfacher, womit der Maler im Grunde das jeweiligen Erscheinungsbild der

²⁴⁴ Mezler-Andelberg 1994, S. 53f.

²⁴⁵ Wonisch 1938, S. 36ff.

²⁴⁶ Ausst. Kat. St. Lambrecht 1978, S. 285, Kat. Nr. 253 (E. Oberhaidacher-Herzig).

geschnitzten Maßwerkbekrönungen im Verhältnis zum Altarganzen aufgreift. Die Heiligen erscheinen im Vergleich zu den Flügelmalereien des Maria Saaler Altars etwas besser anatomisch durchgebildet, freier in ihrer Haltung (vgl. beispielsweise die Art, wie die Bischofsstäbe gehalten werden). Die Frauen sind qualitativvollere Versionen der Predellenfiguren des Pichlerner Altars, mit den typischen gedrehten Haarsträhnen, verzerrten Gesichtern und stereometrisch-plastischen Körpern, an denen die Kleider eng anliegen. Mehr noch als in Maria Saal überzeugt hier vor allem die feine technische Ausführung mit zarten Licht-Schatten-Effekten, farblicher Nuancierung und dezent aufeinander abgestimmten Brokatmustern der Gewänder (Abb. 118).

Der enge Zusammenhang mit dem Arndorfer Altar ist – wie dort beschrieben – auch im Bereich der Schnitzplastik sowie im gesamten Retabeltypus zu spüren. Die Schreinlaube wächst in ähnlicher Weise über den Schrein hinaus, um hier eine dichtere und weniger filigrane „Krone“ zu bilden, die noch eine Engelsfigur mit einschließt. Der Altar ist kleiner, er ist nicht zweigeschossig und der Schrein ist mit einer einfachen Kielbogenform abgeschlossen, insofern ergibt sich nicht dieselbe in die Breite gezogene Wirkung wie in Maria Saal. Der Schreinabschluss in einfacher Kielbogenform ist für die Villacher Werkstätten untypisch, hingegen findet er sich mehrmals an ungefähr gleichzeitigen Altarwerken, die in Zusammenarbeit von Villacher und steirischen Künstlern entstanden sein dürften (St. Johann in der Scheiben, St. Marein bei Knittelfeld). Die Schreinkrone des Altars in St. Marein bei Knittelfeld²⁴⁷ (Pfarr- und Wallfahrtskirche), der 1524 datiert ist, weist überdies eine ganz ähnliche Linienstruktur der geometrischen Elemente auf.

Wie in den etwas älteren Marienkrönungs-Reliefgruppen der Villacher Werkstätten (u. a. Pontebba, Flügelrelief in Grades) sind die drei Schreinfiguren höhenmäßig leicht gegeneinander versetzt angeordnet. Christus ist wie in Maria Saal im Salvator-Typus mit bloßem Oberkörper gegeben. Das Motiv des von Engeln gehaltenen Tuches, auf dem Maria zum Himmel getragen wird, hat sich aus der Heinrich-Werkstätte ansonsten in keinem Beispiel erhalten. Die drei musizierenden Engelsgruppen unterhalb der Marienkrönung sind in Pontebba (und auch schon auf dem Johannesaltar aus der St. Veiter Werkstätte im Landesmuseum) ähnlich vorgebildet, das bogenförmige Wolkenband ist in St. Lambrecht aber als harte horizontale Abgrenzung gegeben, während die Engel selbst freier in ihrer Bewegung, doch süßlich-ausdruckslos in den Gesichtern wirken.

²⁴⁷ Demus 1991, S. 501, Abb. 631.

Der für den Arndorfer Altar schon festgestellte Stilwandel der Heinrich-Werkstatt ist hier noch deutlicher ausgeprägt. Der Parallelfaltenstil ist fast völlig verschwunden. Ein bewegtes Faltengewoge mit tiefen Unterschneidungen, welches sich anders als der glatte und materialunspezifische Parallelfaltenstil deutlich als Holz-Schnitzarbeit zu erkennen gibt, bezeugt gewissermaßen eine Rückkehr zu spätgotischen Formprinzipien.²⁴⁸ Die Nähe zu den Arbeiten der älteren Villacher (Artula-) Werkstätte ergibt sich aus dem Vergleich mit dem Maria Gailer Altar. In das Bild fügen sich wie beim Arndorfer Altar auch die für die jüngere Villacher Hauptwerkstätte ungewohnten Rankenformen ein. Die Reliefs variieren die in der Werkstätte gängigen Vorlagen, wobei sich in der Verkündigungs- und Epiphanieszene die nächste Verwandtschaft zum Arndorfer Altar zeigt, während das Geburtsbild sich – wenn auch in anderer stilistischer Ausprägung – kompositionell ähnlich auf dem Gradeser Altar wiederfindet. Nicht nur in der unruhigen Faltenbewegung, auch in verschiedenen motivischen Details wie der Art der Stallarchitektur drückt sich die Nähe zu den Reliefs aus der älteren Villacher Werkstätte aus. Für das Pfingstfest-Relief sind aus der jüngeren Villacher Hauptwerkstätte keine Vorbilder erhalten, es entspricht aber dem gängigen Schema, wie es sich in Maria Gail oder auf dem Lieseregger Altar²⁴⁹ findet. Welcher der beiden Flügelaltäre aus St. Lambrecht und Maria Saal dem anderen zeitlich vorangeht, ist nicht sicher zu klären, es wird kein großer Abstand dazwischen liegen.

Die Urkunde aus 1523 und die St. Lambrechter Werkgruppe

Die erstmals konkret von Müller-Guttenbrunn vorgeschlagene These, dass es sich bei der im Jahr 1523 an Meister Heinrich von Villach getätigten Zahlung um eine Teilzahlung für den Marienkrönungsalter handeln könnte, ist von der zeitlichen Einordnung her plausibel, allerdings nach wie vor nicht zu beweisen.²⁵⁰ Die im Stiftsarchiv St. Lambrecht erhaltene Quittung wird oben im Kapitel III.2.2 im vollen Wortlaut wiedergegeben. Die Arbeit, die Heinrich „seiner Gnaden“ - dem Abt Valentin Pierer von St. Lambrecht - gefertigt hat und für die er vom „Bapst“ bezahlt wurde, ist nicht näher beschrieben. Bei der geringen Summe von 18 Pfund Pfennig kann es sich jedenfalls nur um eine Restzahlung oder die Spesen für die Aufstellung des Retabels durch Heinrichs Gehilfen vor Ort handeln.²⁵¹

In der kunsthistorischen Literatur wurde die Identifikation des Marienkrönungsalters als urkundlich für 1523 gesichertes Werk der von Meister Heinrich geleiteten jüngeren Villacher

²⁴⁸ Ebd., S. 483.

²⁴⁹ Ebd., S. 191, Abb. 212.

²⁵⁰ Müller-Guttenbrunn 1943, S. 179ff.

²⁵¹ Höfler 1998b, S. 98, Anm. 9.

Hauptwerkstätte vielfach aufgegriffen.²⁵² Es liegen auch zum jetzigen Zeitpunkt keinerlei Gründe vor, die Hypothese zu verwerfen, da die Fertigung des Marienkrönungsaltars in Villach (oder jedenfalls durch Villacher Schnitzer und Tafelmaler) aus stilistischen Gründen als gesichert gelten darf und die Datierung in das Jahr 1523 gut möglich erscheint. Die gesicherte Datierung des Flügelaltars aus St. Marein bei Knittelfeld, der im Zusammenspiel der Grundform und der Schreinbekrönung deutliche Parallelen aufweist, in das Jahr 1524 verleiht der Hypothese weitere Plausibilität. Geht man von einer tatsächlichen Identifikation des Malers, der als Urban Görtchacher bezeichnet wird, mit dem urkundlich belegten Fernhändler Urban Görtchacher aus, so würde die Hypothese sogar noch durch eine weitere Tatsache bekräftigt: Urban Görtchacher quittierte einen Tag nach Heinrich in Villach eine Bezahlung durch das Stift St. Lambrecht.²⁵³

Dennoch ist zu bedenken, dass sich in St. Lambrecht mehrere schnitzplastische Werke erhalten haben, die mit Villacher Schnitzern in Verbindung zu bringen sind und in die frühen 1520er-Jahre datiert werden können. Neben dem Marienkrönungsaltar sind insbesondere die 14 Figuren eines zerlegten Nothelferaltars (Abb. 119) aus der Stiftskirche zu erwähnen, welche Werke der Heinrich-Werkstätte von höchster Qualität in der stilistischen Nachfolge des Maria Elender Retabels sind und von Demus um 1520 datiert werden.²⁵⁴ Die an die ältere Villacher Werkstätte erinnernden Stiltendenzen sind hier nicht vorhanden, doch widersprechen die Figuren in ihrer ungekannten Prachtentfaltung, den zeitgenössisch-„modernen“ Kostümen und der manieristischen Spielart des Parallelfaltenstils mit gänzlich zerfaserten und zergliederten Faltenstegen nicht per se einer späten Datierung um 1523.²⁵⁵ Ginge man von einer relativ linearen Entwicklung der Werkstätte aus, würde man die Nothelferfiguren eher vor dem Marienkrönungsaltar (und dem Arndorfer Altar) ansetzen. Der oben beschriebene Stilwandel – zu Stilmitteln der älteren Villacher Werkstätte hin – könnte prinzipiell aber auch erst nach 1523 eingetreten sein, außerdem kann (je nach beteiligten Mitarbeitern) von stilistisch unterschiedlich ausgeprägten hochwertigen Erzeugnissen aus derselben Entstehungszeit ausgegangen werden. Der Nothelferaltar setzt in jedem Fall die in Maria Elend und zum Teil auch schon in Althofen entwickelte Stillinie fort und hängt seinerseits mit weiteren vorrangig in der Steiermark befindlichen Werken zusammen, die an diesem Draperiestil orientiert sind.²⁵⁶ Zu nennen sind hier unter anderem die beiden

²⁵² Vgl. zuletzt Höfler 1998b.

²⁵³ Vgl. oben Kap. IV.5.2.

²⁵⁴ Vgl. Demus 1991, S. 463ff.

²⁵⁵ Auch Demus schließt einen Zusammenhang mit der Quittung aus 1523 nicht aus: ebd., S. 464.

²⁵⁶ Unter Beachtung der Kontinuität zum Althofener Retabel ist für die drei weiblichen Rundplastiken wohl mit relativer Sicherheit die Anordnung Margareta – Katharina – Barbara anzunehmen. Vgl. dazu unten Kap. IV.6.2.

Rundplastiken der Hll. Petrus und Paulus²⁵⁷, die sich ebenfalls in den St. Lambrechter Stiftssammlungen befinden und in der Qualität etwas geringer als die Figuren des Nothelferaltars sind, die Schreinfiguren des Altars in St. Johann in der Scheiben²⁵⁸ (dem Stift St. Lambrecht inkorporiert!) und drei ehemalige Schreinfiguren in St. Martin in Greith²⁵⁹. Mit den steirischen Abkömmlingen der Villacher Hauptwerkstatt sind die St. Lambrechter Nothelferfiguren auch durch die spezifischen Kopftypen verbunden. Es wurde auf eine mögliche Beteiligung des sicher in der Heinrich-Werkstätte ausgebildeten Bildschnitzers und Malers Caspar von Friesach an den Arbeiten aus dieser Gruppe hingewiesen – ausgehend von dessen urkundlich gesicherter Arbeit, dem Kruzifix in der Pfarrkirche von Pöls (1520-22).²⁶⁰

Mit der dokumentierten Zahlung an Heinrich im Jahr 1511 kann der Nothelferaltar aus stilistischen Gründen nicht in Verbindung gebracht werden,²⁶¹ ebenso wenig wie die anderen in St. Lambrecht erhaltenen Schnitzfiguren aus den Villacher Werkstätten. Leider sind keine zum Nothelferaltar gehörigen Tafelmalereien erhalten, die möglicherweise nähere Hinweise auf die Datierung geben könnten.

Auch das in den Stiftssammlungen aufbewahrte, ausgezeichnet gearbeitete Predellenrelief (Abb. 120) mit der Anbetung der Könige von einem nicht erhaltenen Altar ist als späte Arbeit der jüngeren Villacher Hauptwerkstätte auf der Stilstufe des Nothelferaltars einzuordnen. Im Falle, dass das Dokument von 1523 mit einem dieser Werke anstatt des Marienkrönungsaltars zu verbinden wäre, würde sich dadurch an dem Œuvre der Heinrich-Werkstätte, wie es hier vorausgesetzt wird, bis auf mögliche geringe chronologische Verschiebungen in der späten Phase nichts ändern. Da sich das Stift St. Lambrecht ab 1526 in größten wirtschaftlichen Schwierigkeiten und damit im Kampf um das materielle Dasein befand,²⁶² ist es jedenfalls unwahrscheinlich, dass einer der Altäre später als 1526 gestiftet wurde.

Dieser Terminus ante quem gilt wohl auch für ein weiteres in St. Lambrecht erhaltenes Werk der Villacher Schule, das hier ebenfalls erwähnt werden muss. Es handelt sich um den Abendmahlsaltar in der Peterskirche (Abb. 121). Dieser entspricht in seiner Gesamtform mit halbkreisförmigem oberen Abschluss und seinem Bildprogramm mit szenischen Reliefs im

²⁵⁷ Demus 1991, S. 471f.

²⁵⁸ Ebd., S. 494ff.

²⁵⁹ Ebd., S. 499f.

²⁶⁰ Vgl. AKL, Bd. 17, S. 117, Caspar von Friesach (R. Wlattnig); Demus 1991, S. 49ff., 540f., 515.

²⁶¹ Dieser Zusammenhang wurde von Müller-Guttenbrunn vorgeschlagen: 1943, S. 179. Auszuschließen ist auch, dass es sich bei dem Nothelferaltar um jenen Altar handelt, für den der Villacher Schnitzer Lucas Taussman 1497 vom Abt zu St. Lambrecht bezahlt wurde und der zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellt war. Vgl. dazu Wonisch 1938, S. 34; Ausst. Kat. St. Lambrecht 1978, S. 287, Kat. Nr. 254 a-c (Oberhaidacher-Herzig).

²⁶² Wonisch 1951, S. 50.

Schrein und auf den Seitenflügeln, die Szenen aus der Passion Christi zeigen, nicht den Gewohnheiten der jüngeren Villacher Hauptwerkstatt. Auch die ornamentale Ausgestaltung – die Art des Schreinbaldachins – und vor allem der Stil der Flügelreliefs mit ihrem horror vacui, eckigen Bewegungen und Faltenzügen und zeitgenössischen Landsknechtskostümen passt nicht in das Stilbild der Heinrich-Werkstatt. Das qualitativ von den Seitenflügeln sich abhebende Schreinrelief steht der Heinrich-Werkstatt im Gegensatz dazu durchaus nahe, weist aber auch einige untypische Köpfe auf, exakte stilistische Parallelen sind kaum zu finden (durch die erneuerte Fassung wird die Vergleichbarkeit noch erheblich erschwert). Der von Demus beschriebene enge Zusammenhang mit dem Marienkrönungsalter ist meines Erachtens wenig nachvollziehbar.²⁶³ Die Zugehörigkeit zum Umkreis der jüngeren Villacher Werkstätten liegt aber auf der Hand und wird durch die Abhängigkeit der Predellenkomposition von jener des Flügelaltars von Kojsko²⁶⁴ (Brda, Slowenien) noch bestätigt.

Der Altar zeigt in seiner Gesamtheit gewisse Verbindungen zu der Gruppe der Flügelaltäre aus St. Johann in der Scheiben²⁶⁵ und St. Peter und Paul in Panzendorf/Heinfels²⁶⁶ (Osttirol). Die Gruppe wird von Demus aus einer Zusammenarbeit von Schnitzern mit Villacher und mit steirischem Hintergrund (an den Flügelreliefs) erklärt.²⁶⁷ Einigen Figuren liegt hier dasselbe Vorbild zugrunde, zum Beispiel dem Folterknecht mit der Rute in der Geißelungsszene am Abendmahlsaltar und jenem im Relief der Enthauptung des Paulus in Panzendorf/Heinfels. Die Schreinfiguren der Altäre aus St. Johann in der Scheiben und Heinfels entsprechen in der Draperie dem Stilbild des Nothelferaltars und der verwandten Werke, während die Schreingruppe des Abendmahlsaltars diesen charakteristischen Faltenstil nicht aufweist. Wie oben erwähnt wurde auf eine mögliche Beteiligung Caspars von Friesach an Arbeiten aus dieser Gruppe hingewiesen. In Bezug auf den Abendmahlsaltar fällt auf, dass die spezifische Art, wie Haare und Bart von Caspars Gekreuzigtem in Pöls²⁶⁸ sowie dem stilistisch verwandten Gekreuzigten im Nordtrakt des Stiftes St. Lambrecht²⁶⁹ (der ebenfalls als ein Werk Caspars gelten darf) geschnitzt sind, dem Christus in der Abendmahlszene ganz entsprechen.

²⁶³ Demus 1991, S. 490f.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 452, Abb. 569.

²⁶⁵ Ebd., S. 494ff.

²⁶⁶ Ebd., S. 540f.

²⁶⁷ Vgl. dazu auch Ausst. Kat. St. Lambrecht 1978, S. 288ff., Kat. Nr. 256 (Oberhaidacher-Herzig).

²⁶⁸ Demus 1991, S. 517, Abb. 656.

²⁶⁹ Wonisch 1951, Abb. 126.

Alle diese Bezüge bedürfen jedenfalls noch weiterer Klärung. Der halbkreisförmige Schreinabschluss, die ungewohnten Kopftypen (z. B. Judas), die perspektivische Gruppierung, die gebogene Bank mit groteskenartiger Schnitzornamentik weisen jedenfalls auf eine späte Datierung, Demus datiert den Altar etwa 1525-26.²⁷⁰ Nicht mit Villach zu verbinden sind die stark zerstörten Malereien der Flügelaußenseiten des Abendmahlsaltars. Sie werden dem steirischen „Maler der Madonna II des Abtes Valentin Pierer“ zugeschrieben.²⁷¹ Das namengebende Madonnenbild in St. Lambrecht ist 1524 datiert.

Diese Überlegungen zeigen, dass eine Einschränkung der möglichen Bezugsobjekte der Urkunde aus 1523 auf den Marienkrönungsalter mittels Ausschlussverfahren nicht möglich ist. Zwar erscheint die Hypothese aus den oben genannten Gründen durchaus wahrscheinlich, doch muss festgestellt werden, dass sich die Zahlungsbestätigung eventuell auch auf die prunkvollen Nothelferfiguren oder das Relief mit der Anbetung der Könige, das gleichfalls von hoher Qualität ist und dessen ursprünglicher Altarzusammenhang nicht bekannt ist, beziehen könnte. Selbst die Rundplastiken der Hll. Petrus und Paulus (und deren nicht erhaltener Altarverband) sind hier nicht auszuschließen.²⁷² Schließlich sind alle diese Arbeiten mit der jüngeren Villacher Hauptwerkstätte, so wie sie als stilistisch zusammenhängende, große Gruppe von Werken fassbar ist, und den frühen 1520er-Jahren in Verbindung zu bringen (Ob und inwiefern Caspar von Friesach an diesen Werken beteiligt war, ist im Augenblick noch unklar).

Das bedeutet andererseits, dass es im Grunde sekundär ist, mit welchem spezifischen Werk die Urkunde aus dem Jahr 1523 zusammenhängt: Aus dem Denkmälerbestand ist ersichtlich, dass die jüngere Villacher Hauptwerkstätte in den frühen 1520er-Jahren vielfach vom Stift St. Lambrecht zur Herstellung diverser Altarwerke engagiert war und die erhaltene Quittung besagt, dass der Villacher Bildschnitzer Heinrich 1523 für eine fertiggestellte Arbeit bezahlt wurde. Ein Zusammenhang des Schnitzers Heinrich mit der jüngeren Villacher Hauptwerkstatt erscheint deshalb nach wie vor in hohem Maße wahrscheinlich. Dass Heinrich eine leitende Funktion hatte, ist wohl anzunehmen, da er die Bezahlung offensichtlich als an ihn persönlich gerichtet quittierte und auch schon im Jahr 1511 ein erstes Mal als „Meister Heinrich, Schnitzer zu Villach“ vom Stift St. Lambrecht für eine – nicht erhaltene - Arbeit bezahlt wurde.²⁷³ Andere Bildschnitzer aus Villach werden in den St. Lambrechter Urkunden

²⁷⁰ Demus 1991, S. 491.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Am wenigsten wahrscheinlich erscheint ein Bezug der Quittung auf den Abendmahlsaltar, der wohl etwas später zu datieren ist.

²⁷³ Vgl. dazu oben Kap. III.2.2.

des zweiten und dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts hingegen nicht erwähnt. Auf welches spezifische Werk sich die Quittung von 1523 bezieht, hat auch keine Bedeutung in Bezug auf den persönlichen Stil Meister Heinrichs, da es sich in dieser späten, produktiven Phase der Werkstatt ebenso gut um eine überwiegend von Mitarbeitern ausgeführte Arbeit handeln könnte.

5.4.3 Flügeltaltar aus Presseggen (Bratislava, Slowakische Nationalgalerie)

Mit dem in der Slowakischen Nationalgalerie (Slovenská národná galéria) in Bratislava aufbewahrten Flügeltaltar (Abb. 122) hat sich ein dritter Altar erhalten, dessen Flügelmalereien beinahe austauschbar mit dem Arndorfer Altar und dem St. Lambrechter Marienkrönungsaltar erscheinen. Der Flügeltaltar befand sich am Ende des 19. Jahrhunderts noch in der Filiationkirche des hl. Ruprecht in Presseggen (BH Hermagor), wie Höfler feststellen konnte.²⁷⁴ Er wurde wahrscheinlich im frühen 20. Jahrhundert von Josef Pálffy für das Schloss Smolenice angekauft und befindet sich nun seit 1951 in der Slowakischen Nationalgalerie.²⁷⁵ Der Altar, der Demus anscheinend nicht bekannt war, wurde schließlich von A. C. Glatz sowohl mit den Villacher Schnitzwerkstätten als auch mit Urban Görtzschacher in Verbindung gebracht und von Höfler in die Kärnten-spezifische Literatur eingeführt.²⁷⁶

Es handelt sich um einen Rosenkranzaltar, die Schreinplastik zeigt die Madonna als Königin des Rosenkranzes. Als Stifter kommt damit in erster Linie eine Rosenkranzbruderschaft in Frage, deren Mitglieder sich auf der Predella darstellen ließen.²⁷⁷ Im Altarschrein, der in gebrochener Kielbogenform abgeschlossen ist, ist die Schnitzplastik einer gekrönten Mondsichelmadonna mit dem Jesuskind auf dem Arm zu sehen. Die Figur wird auf mehreren Wolkenbändern getragen und ist von einem gemalten Strahlenkranz umgeben. Ein Band aus geschnitzten Ave-Rosen verläuft in ovaler Form um die Figur, wobei nach jeweils zehn Blüten eine größere goldene Blüte folgt, die als Untergrund für ein kleines Relief mit einer Passionsszene dient. Es ist darin die Struktur des Rosenkranzes mit Verbildlichung der fünf „schmerzhaften Geheimnisse“ zu erkennen: Dargestellt sind Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung und Kreuzigung. Auf den Innenseiten der beweglichen Flügel sind Reliefs der Hll. Katharina und Barbara zu sehen. Die Werktagsansicht zeigt gemalte

²⁷⁴ Höfler 1998a, S. 136; vgl. auch Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale NF IX, 1883, S. CXXXIII und Kunsttopographie Kärnten 1889, S. 285f.

²⁷⁵ Glatz 1991, S. 43.

²⁷⁶ Ebd.; Höfler 1998a, S. 136.

²⁷⁷ Vgl. Glatz 1991, S. 43.

Heiligenfiguren: Auf den beweglichen Flügeln (Abb. 123) sind in jeweils einem Bildfeld links oben Martin oder Valentin (als Bischof, einem Bettler/Kranken Almosen spendend) und unten Sebastian (als junger Patrizier, mit Pfeilen in der Hand) dargestellt, rechts oben Nikolaus (als Bischof, mit drei Goldkugeln auf einem aufgeschlagenen Buch) und unten Rochus (mit Engel, die Schenkelwunde zeigend). Die Standflügel (Abb. 124) setzen das Programm mit weiblichen Heiligen fort: links oben ist Margareta zu sehen (mit dem angeleinten Drachen und Kreuzstab), links unten Magdalena (mit Salbengefäß), rechts oben Dorothea (mit Rosenkorb), rechts unten Helena (mit dem Kreuz Christi). Die Predella (Abb. 125) zeigt das häufige Motiv der hl. Sippe und die beiden Gruppen der betenden Stifter und Stifterinnen. Auf der Rückseite der Predella befindet sich Glatz zufolge ein Bild des jüngsten Gerichts, das als venezianische Arbeit um 1400 einzustufen ist und schon im frühen 16. Jahrhundert an dieser Stelle angebracht wurde.²⁷⁸ Ein Flechtwerk aus Geäst und Blattranken wächst als „Krone“ über den Schrein hinaus. Glatz’ Beschreibung zufolge gäbe es noch ein sehr hohes Gesprenge mit Fialen und einer Figur des Schmerzensmanns unter einem Baldachin sowie zwei Engel neben der Marienfigur im Schrein, die auch in der Kunsttopographie 1889 erwähnt sind.²⁷⁹ Beides ist auf den Abbildungen nicht zu sehen und hat sich in Bratislava, wo der Altar angeblich im Depot aufbewahrt wird, nach Maßgabe des Aufwandes nicht nachprüfen lassen.

Die Heiligenfiguren auf den beweglichen und fixen Flügeln sind auch hier, wie in Maria Saal und St. Lambrecht, von gemalten Maßwerkbögen überfangen. Die plastische Schreinbekrönung enthält hier keine „architektonischen“ Elemente, sondern setzt sich aus kreisenden Stutzblatt-Ranken zusammen, deren Form der Maler mit zarten vegetabilischen Elementen in seinen Maßwerkbögen aufgreift. Die Figuren entsprechen vom Typus her jenen aus Maria Saal und St. Lambrecht sehr genau, wenngleich sich der Maler offensichtlich um eine Variation der Posen und Kostüme bemüht. Die Predella zeigt in der Mitte Anna selbdritt mit Maria und dem Jesuskind auf dem Schoß. Ringsum sind halbkreisförmig die drei legendären Ehemänner Annas sowie Joseph angeordnet, sie sind mittels Schriftbändern bezeichnet. Die betenden Stifter links und rechts bilden dicht gestaffelte Figurengruppen. Die Qualität des vom Bildaufbau vergleichbaren Salvator-Bildes auf der Predellenrückseite des Arndorfer Altars erreicht die Görtshacher-Werkstatt hier nicht. Während dort durch die unterschiedlichsten Körperhaltungen ein Bewegungsrhythmus und Bezug der Figuren untereinander aufgebaut wird, sind die Figuren auf der Predella des Pressegger Altars

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Kunsttopographie Kärnten 1889, S. 285f.

bewegungsarm und monoton neben- und hintereinander im Bildfeld platziert. Der etwas gleichgültige, bezugslose Ausdruck, der den Gesichtern auf den Kärntner Görtzschacher-Altären allgemein eignet, erscheint hier dominierend, nur die Gruppe der männlichen Stifter wirkt dagegen noch etwas lebendiger. Die Görtzschacher-Werkstatt bleibt hier auch weit hinter der Leistung des Flitschler Meisters mit seiner Sippendarstellung am Rabensdorfer Altar zurück.

Nach der Gründung der ersten Rosenkranzbruderschaften 1468 in Douai und 1475 in Köln unter dem Schutz der Dominikaner verbreitete sich mit der zunehmend populären Form der Andacht auch die bildliche Darstellung der Rosenkranzverehrung immer mehr; etwa ab 1500 entstanden ausgesprochene Rosenkranzaltarbilder.²⁸⁰ Im Œuvre der Heinrich-Werkstätte wie auch aus der spätgotischen Schnitzplastik Kärntens überhaupt hat sich aber keine weitere Darstellung der Madonna im Rosenkranz erhalten. Die Art der Darstellung ist ansonsten nicht ungewöhnlich und war nördlich der Alpen im Bereich der Plastik sowohl für frei im Kirchenraum hängende Marienfiguren als auch für Flügelaltäre üblich. Vergleichbar sind etwa der Rosenkranzaltar aus der Dominikanerkirche St. Marien in Nürnberg (Abb. 126, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, um 1490-95, in den Medaillons sind hier die fünf Wunden Christi verbildlicht) oder Tilman Riemenschneiders Rosenkranzmadonna aus der Wallfahrtskirche Maria im Weingarten bei Volkach (1521/24, mit Rundbildern der freudenhaften Geheimnisse).

Die Grundform des Retabels ist typisch für die Heinrich-Werkstätte und hat ihre nächste Parallele im Maria Elender Retabel, wo sich ebenso die gebrochene Kielbogenform wie auch die durch den oberen Schreinabschluss wachsende Schreinlaube aus vegetabilischen Formen wiederfindet. Der Größenunterschied zwischen der Madonna im Schrein und den Flügelreliefs resultiert in einem gewissen unausgewogenen Eindruck. Die Figuren sind als gute Werkstattarbeiten der Heinrich-Werkstätte einzuordnen,²⁸¹ die Qualität und Anmut der repräsentativsten Werke erreichen sie nicht. Der Gesichtsausdruck der Hll. Katharina und Barbara ist eher „schnippisch“ als mild-verinnerlicht. Sie entsprechen ganz der Stilstufe des Arndorfer Altars in Maria Saal (vgl. das Ursula-Relief auf dem linken Seitenflügel) bzw. der Predellenbüsten weiblicher Heiliger²⁸² in Wiener Privatbesitz, die stilistisch eng mit dem Arndorfer Altar zusammenhängen. Auch die Draperien, in denen vom Parallelfaltenstil nicht mehr viel zu spüren ist, fügen sich in diese Stilschicht ein. Barbara entspricht vom

²⁸⁰ Vgl. LCI, Bd. 3, Sp. 568ff. - Rosenkranz.

²⁸¹ Vgl. Höfler 1998a, S. 136.

²⁸² Demus 1991, S. 384, Abb. 469.

Figurenschema her dem Barbararelief im Klagenfurter Diözesanmuseum²⁸³, das nach Demus von einem Altar aus Steuerberg stammt, während hingegen der Stilwandel deutlich zu erkennen ist. Eher ausdrucksarm ist die Marienfigur mit dem Christuskind. Sie steht in einer Reihe mit den zahlreich erhaltenen Madonnenfiguren nach ähnlichem Schema, die teilweise auch als Einzelplastiken gefertigt worden sein dürften. Zu vergleichen ist insbesondere eine Figur in Kraschach, die von Demus als Frühwerk im Stil der Heinrich-Werkstätte eingeordnet wird.²⁸⁴ Angesichts der Draperiegestaltung im Fußbereich und der unorganischen Verbindung mit dem Mond scheint es sogar möglich, dass die Madonnenfigur schon vorhanden war und erst nachträglich für das Retabel mit der Mondsichel mit Gesicht verbunden wurde, welches – um an Größe zu gewinnen - nicht wie sonst als Profilkopf ausgebildet ist, sondern in frontaler Ansicht. Die Görtshacher-Malereien und die Flügelreliefs lassen in jedem Fall annehmen, dass das Retabel erst als späte Arbeit der Werkstätte um 1520-23 entstanden ist.

Die Kapelle St. Ruprecht in Pressegg wurde 1485 als Filiale der Pfarre St. Hermagoras und Fortunatus in Hermagor geweiht.²⁸⁵ Die Pfarre Hermagor gehörte laut kaiserlichem Beschluss von 1506 schließlich nach langen Streitigkeiten mit den Görzern, die als Inhaber der Herrschaft Grünburg die Vogtei innehatten, zum bambergischen Kloster Arnoldstein.²⁸⁶ Falls das Rosenkranzretabel ursprünglich für St. Ruprecht gefertigt worden sein sollte, dann freilich nicht als Hauptaltar (von diesem ist auch die Schreinfigur des hl. Ruprecht noch erhalten). Einer der drei Altäre, die der Bischof von Caorle am 28. Oktober 1485 hier weihte, war jedenfalls ein Marienaltar.²⁸⁷ Die Frage nach der Existenz einer Rosenkranzbruderschaft im betreffenden Zeitraum versprache hier weitere Klärung.

5.4.4 Flügelaltar aus Grades

Das repräsentativste und aufwändigste Altarprojekt der Heinrich-Werkstätte, für das Urban Görtshacher herangezogen wurde, war der Hochaltar in der Filial- und Wallfahrtskirche St. Wolfgang ob Grades (Abb. 127). Die Kirche gehörte zu dem von Salzburg abhängigen Bistum Gurk und war im ausgehenden Mittelalter – im Besitz einer Reliquie des hl. Wolfgang aus Regensburg - ein bedeutendes Wallfahrtsziel.²⁸⁸ Der insgesamt fast 11 Meter hohe Altar befindet sich noch, beinahe vollständig erhalten, an seinem ursprünglichen Aufstellungsort.

²⁸³ Ebd., S. 415, Abb. 510.

²⁸⁴ Ebd., S. 303, Abb. 352.

²⁸⁵ Erläuterungen zum historischen Atlas der österreichischen Alpenländer, Abteilung II, Teil 8, 1., S. 55.

²⁸⁶ Ebd., S. 44ff.

²⁸⁷ Ginhart 1969, S. 172f.

²⁸⁸ Vgl. Scheiber 1974.

Der Flügelaltar ist nicht „aus einem Guss“ entstanden, sondern in zwei Herstellungsphasen, die etwa 15-20 Jahre auseinander liegen.

Der ersten Phase gehören die drei Schreinplastiken der Hll. Wolfgang, Stephanus und Laurentius an. Sie sind etwa um 1490-1500 unter tirolisch/salzburgischem Einfluss entstanden, wobei die Kenntnis des berühmten Pacher-Altars in St. Wolfgang eine Rolle gespielt haben dürfte.²⁸⁹ Ebenso gehören die Malereien auf der Schreinrückwand zu dieser früheren Phase. Sie zeigen in Stellvertretung der nicht vorhandenen Schreinwächter die Hll. Florian und Georg und den hl. Achatius und werden von Höfler dem Meister des Lazarinischen Veronika-Altars zugeschrieben.²⁹⁰ Die Meinungen teilen sich darüber, ob der Schrein selbst mit seiner reichen Rankendekoration noch zur ersten Herstellungsphase gehört oder nicht.²⁹¹ Die bemalten Tafeln der Schreinrückwand scheinen jedenfalls in ihrem ursprünglichen Zusammenhang zu stehen und nicht nachträglich dort eingebaut worden zu sein (vgl. das fortsetzende Fliesenmuster). Die in drei Abschnitte geteilte Schreinlaube und die stumpfwinkelig vorspringende Schreinarchitektur sind jedenfalls keineswegs typisch für die Heinrich-Werkstätte, welche in der zweiten Herstellungsphase am Altar tätig war. Ebenso wenig entspricht der gerade obere Schreinabschluss den großen Flügelaltären der Heinrich-Werkstätte.

Der zweiten Herstellungsphase vor 1522 sind die beweglichen und die fixen Seitenflügel, die Predella und das Gesprenge zuzuordnen. Hierfür wurde wie erwähnt die jüngere Villacher Hauptwerkstatt beauftragt. In der Feiertagsansicht sind auf den Seitenflügeln Reliefs mit Marienszenen zu sehen (Verkündigung, Geburt, Marientod und Marienkrönung). In der Werktagsansicht sind auf den beweglichen Flügeln Malereien mit vier Szenen aus der Vita des Patroziniumsheiligen Wolfgang (Abb. 128-131) zu sehen, auf dem linken Standflügel zwei Episoden aus dem Martyrium des hl. Dionysius, auf dem rechten Standflügel zwei Marterszenen des hl. Emmeram (Abb. 132-135). Die Auswahl von Dionysius und Emmeram ist durch deren eng mit Regensburg verbundene Verehrung zu erklären, wo Wolfgang den Bischofssitz innehatte.²⁹² Die Rückseiten der Standflügel und der Predella sind mit einem einfachen Rankenornament auf grünem Grund bemalt. Das hinter einer horizontalen Weinranke aufstrebende Gesprenge beherbergt unter Baldachinen sechs Rundplastiken: An der Spitze den hl. Christophorus als Beschützer vor dem unvorbereiteten Tod, darunter Christus als Schmerzensmann, zu dessen Seiten die Pestheiligen Sebastian und Rochus, ganz

²⁸⁹ Demus 1991, S. 358ff.; Biedermann/Leitner 2001, S. 143f.

²⁹⁰ Vgl. Höfler 1998a, S. 277, Abb. 144 und S. 146.

²⁹¹ Vgl. Demus 1991, S. 355; Höfler 1998a, S. 145.

²⁹² Höfler 1998a, S. 150.

außen Katharina und Barbara. Die Predella wurde durch den Einbau eines später wieder entfernten Tabernakels verändert. Seitlich sind zwei gemalte Kirchenväter in Halbfigur zu sehen. Es ist anzunehmen, dass die anderen beiden Kirchenväter auf den Außenseiten nicht erhaltener Predellenflügel dargestellt waren, deren Innenseiten die beiden Reliefs der Hll. Dionysius und Emmeram zeigten.²⁹³ Diese Reliefs sind jetzt in der Mitte der Predella angebracht. Ein weiteres Motiv wird sich als Malerei oder Relief in der Predellennische hinter den Türchen befunden haben.

Die an der Predella angebrachten beiden Wappen, das Gurker (gestohlen) und das Langsche, lassen auf den Auftraggeber zumindest der zweiten Entstehungsphase des Retabels schließen: Es handelt sich um niemand Geringeren als den Gurker Bischof und späteren Salzburger Erzbischof Matthäus Lang von Wellenburg, den Augsburger Bürgersohn, der als Günstling und Berater Kaiser Maximilians eine steile Karriere durchlief. Beide kirchlichen Ämter gemeinsam, jenes des Gurker Bischofs und jenes des Salzburger Erzbischofs, hatte Lang in den Jahren von 1519 bis 1522 inne. Höfler konnte allerdings nachweisen, dass darin kein zwingender Datierungsrahmen für die zweite Herstellungsphase des Altars vorliegt, da Lang die Kombination der Wappen schon in seiner Tätigkeit als Koadjutor des Erzstiftes Salzburg (1514-19), noch vor seinem Aufstieg in das Amt des Erzbischofs, verwendete.²⁹⁴

Aus welchen Umständen heraus die Verbindung zweier Stilschichten an dem Retabel entstanden ist, ist nicht sicher zu klären. Es könnte das ursprünglich bestehende Retabel aus der Zeit um 1500 auf irgendeine Weise beschädigt und deshalb durch die Heinrich-Werkstatt „renoviert“ worden sein, oder Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg hatte persönliche Gründe für die Veränderung, weil ihm das Bildprogramm oder der Stil missfiel. Eine andere Möglichkeit wäre, dass der um 1500 begonnene Flügelaltar zunächst aus unbekannten Gründen gar nicht fertiggestellt wurde und erst in einem neuen Anlauf um 1520 die restlichen Teile ausgeführt wurden. Die erste Herstellungsphase fällt jedenfalls mit einem größeren Neuausstattungsprojekt der Kirche zusammen, denn die Bemalung des Schiffsgewölbes ist wie die Schreinrückwand der Werkstätte des Meisters des Lazarinischen Veronika-Altars zuzuschreiben. Höfler stellt die Möglichkeit in den Raum, dass die Deckenmalereien und gleichzeitig auch der Altar schon um 1501-05 von Matthäus Lang - zur Zeit seiner Einsetzung in höhere kirchliche Ämter des Bistums Gurk - in Auftrag gegeben wurden, um seine Besitzansprüche auf das Schloss und die Herrschaft Grades gegenüber dem Weihbischof

²⁹³ Demus 1991, S. 362.

²⁹⁴ Höfler 1998a, S. 146.

Nikolaus von Hippo zu demonstrieren, welchen 1507 schließlich nachgegeben wurde.²⁹⁵ Nach 1507 mag das Projekt ins Stocken geraten sein, bis die Arbeiten am Flügelaltar um 1520 wieder aufgenommen wurden – möglicherweise im Zusammenhang mit dem Bestreben Langs, bei der Kirche St. Andreas in Grades eine selbständige, von Metnitz losgelöste Pfarre einzurichten (1522 dokumentiert). In diese Zeit fällt auch der Bau der Westempore (datiert 1523/1525).

Mit den großformatigen narrativen Szenen von hoher künstlerischer Qualität in der Werktagsansicht erbringt die Görtshacher-Werkstatt eine für die Malerei dieser Zeit in Kärnten außergewöhnliche Leistung. Görtshachers bewährtes Kompilationsverfahren aus Einzelementen verschiedener Vorlagen ist hier in ausgereifter Form vorzufinden.

Im Wolfgang-Zyklus auf den beweglichen Flügeln gehören alle dargestellten Episoden bis auf die erste Szene zur „Aberseelegende“, einem populären Abschnitt aus der vielschichtigen Legendenüberlieferung rund um den Regensburger Bischof, welcher bei dessen frühen Biographen (Otloh von St. Emmeram, Arnold von St. Emmeram) allerdings noch nicht vorkommt.²⁹⁶ Die Wolgangslegende beginnt links oben (Abb. 128, 146) mit einer Szene, deren Identifikation nicht ganz eindeutig ist. Das Geschehen spielt in einem Kirchenraum, der zum Vordergrund hin von zwei monumentalen Säulen begrenzt wird, die durch eine Renaissance-Blattgirlande verbunden sind. Im Kirchenraum ist an der Wand eine Altarmensa mit hölzernem Podest ringsum zu sehen, darauf befindet sich eine italienisch anmutende Renaissance-Pala mit Verkündigungsdarstellung. Der Raum wird nach hinten hin von einem Vorhang gegen den freien Himmel begrenzt. Der heilige Bischof Wolfgang befindet sich in einer seltsam unanatomischen Haltung zwischen Sitzen und Stehen vor der Altarmensa und führt mit seiner rechten Hand einen Segensgestus aus. Seine Linke ruht auf einem geöffneten Codex, den ein Mann an ihn heranträgt. Dieser ist mit Bügelkrone und pelzverbrämtem Brokatmantel als Kaiser zu identifizieren. Ein Geistlicher kniet als Rückenfigur neben Wolfgang und hält das Pedum. Mehrere weitere Geistliche und Laien wohnen dem Geschehen bei. In der jüngsten Literatur wird die Szene als Einverständnis Wolgangs in das vom Kaiser vorgebrachte Anliegen, Böhmen vom Bistum Regensburg zu trennen und in Prag ein eigenes

²⁹⁵ Ebd., S. 146f.

²⁹⁶ Vgl. Pfarl/Zinnhobler 1975, S. 43ff. und S. 24.

Bistum zu errichten, identifiziert.²⁹⁷ Der geöffnete Codex könnte in diesem Fall den von Wolfgang ausgestellten Vertrag darstellen.

Mehrere Bildelemente sind, wie Demus schon angesprochen hat,²⁹⁸ von Dürers Marienleben (1511 publiziert) angeregt bzw. übernommen: Die Figur des Kerzenträgers stammt aus dem Blatt mit der Beschneidung Christi (Abb. 137), der Profilkopf mit der umgeschlagenen Hutkrempe ganz links aus der Begegnung an der goldenen Pforte, der Pedumträger aus dem Marientod (Abb. 136, übernommen ist insbesondere die Faltengebung), der Radleuchter und der Vorhang aus der Zurückweisung von Joachims Opfer. Auch die Vordergrundsäulen sind wohl von Dürers Holzschnittfolge inspiriert. Abgesehen von den Säulen erinnert das Raumkonzept mit dem an der Wand stehenden Altar und den über einem gotischen Dienst ansetzenden Kreuzrippen an eine andere Vorlage, nämlich Johann Weyssenburgers Holzschnittbuch über das Leben des hl. Wolfgang. Mehrere Darstellungen von Kircheninnenräumen sind hier ähnlich angelegt (vgl. Abb. 138 - Wolfgang's Rückzug in das Klosterleben; Wolfgang's Priesterweihe).²⁹⁹ Das Buch wurde 1515 in Landshut erstmals publiziert und hatte einen sehr breitenwirksamen Einfluss auf die künstlerischen Umsetzungen der Wolfgang's-Legende. Im Gegensatz zur Meinung von Demus und Höfler ist meines Erachtens aus Gört'schachers Wolfgang-Zyklus doch die Kenntnis dieser Holzschnittfolge herauszulesen, wie auch anhand der weiteren Bilder noch zu zeigen sein wird.³⁰⁰ Gört'schacher hat aber auch hier nie ganze Kompositionen übernommen, sondern nur einzelne Elemente in seine neuen Bilderfindungen einbezogen.

Rechts neben der ersten Bildtafel ist die chronologisch nachfolgende zu sehen (Abb. 129). Es handelt sich um ein „Simultanbild“, das zwei Szenen vereint. Im rechten Bildteil erweckt Wolfgang, der sich als Einsiedler auf dem Falkenstein am Abersee befindet, für seinen durstigen Mitbruder eine Quelle aus dem felsigen Untergrund, indem er mit dem Stab dagegen stößt. Im rechten Hintergrund ist eine detaillierte Stadtansicht zu sehen, die für die von Wolfgang verlassene Stadt Regensburg stehen mag. Aus dem linken Vordergrund betreten die beiden Figuren über eine Treppe im Felsen zum zweiten Mal die Bildbühne. Der hl. Wolfgang drückt die Felswände auseinander, zwischen denen der darüber schwebende Teufel ihn erdrücken will, der Klosterbruder folgt ihm nach. Links im Hintergrund ist eine Burg auf

²⁹⁷ Höfler 1998a, S. 148. Höfler benennt den Kaiser als Otto II., Zinnhobler zufolge handelte es sich bei der Bistumsgründung um ein Anliegen Kaiser Ottos I. Vgl. Pfarl/Zinnhobler 1975, S. 21, weiter auch Ausst. Kat. St. Wolfgang 1976, S. 108.

²⁹⁸ Demus 1991, S. 368.

²⁹⁹ Veröffentlicht in: Bleibrunner 1967.

³⁰⁰ Vgl. Demus 1991, S. 370; Höfler 1998a, S. 148.

einem Felsen zu sehen. Beide Szenen aus der Legendenüberlieferung um den Regensburger Bischof in der Einsiedelei am Abersee, die am Ende des 15. Jahrhunderts verstärkt aufblühte, kommen im Gegensatz zur ersten Szene öfter in Wolfgang-Zyklen vor. Zu nennen ist hier beispielsweise der Altar aus St. Wolfgang am Frates in Kärnten (Quellwunder; der Altar befindet sich jetzt im Diözesanmuseum) und der von Wilhalm Ziegler 1514 bemalte Altar in der Wolfgangkirche in Rothenburg ob der Tauber (beide Episoden).

Görtschacher hat vielleicht gute, unbekannte Vorlagen für diese in sich geschlossene Komposition besessen. In Weyssenburgers Holzschnittbuch jedenfalls sind beide Begebenheiten anders dargestellt. Görtschachers Darstellungsweise der Szene mit dem Teufel entspricht allerdings in der Konzeption der Landschaft der Textvorlage aus Weyssenburgers Holzschnittbuch wörtlich, in der es heißt: „Als Sankt Wolfgang bergauf ging zwischen dem Falkenstein und dem gegenüberliegenden Berg [...]“³⁰¹. Die beiden Erzählmomente des Bildes sind nicht willkürlich auf der Bildfläche verteilt, sondern es wird mittels der Figurenpositionierung und der Landschaftsausprägung ein kontinuierlicher Erzählverlauf impliziert, der aus dem rechten Mittelgrund heraus in einem Bogen über den Vordergrund und auf der linken Seite wieder Richtung Hintergrund führt.

Der Zyklus wird links unten mit dem nächsten Bildfeld (Abb. 130, 147) fortgesetzt, welches drei Szenen simultan vorführt. Links ist die häufig dargestellte Episode des Beilwurfes vom Falkenstein zu sehen, mit dem Wolfgang den Bauplatz der Kirche bestimmt. Anstatt der üblichen Szene des Kirchenbaus mithilfe des Teufels ist im Mittelgrund Wolfgang im Gebet vor der fertigen Kirche zu sehen, zu der ein Mann mit Krücke pilgert. Dieser allerdings bleibt vom Teufel verschont, welcher als Lohn für die Hilfe die Seele des ersten Pilgers bekommen soll. Denn der Teufel muss sich mit einem aufgrund von Wolfgangs Gebeten bei der Kirche erscheinenden Wolf begnügen – im Bild ist es ein Fuchs, den er mit spürbarer Dynamik zerreißt. Im Hintergrund ist eine detailreich ausgeführte, vom Wasser umringte Burg zu sehen, die Höfler zufolge vielleicht als Kloster Mondsee zu deuten ist.³⁰²

Ein Wasserweg in der Seenlandschaft wird zur Trennung der beiden Wolfgang-Szenen eingesetzt. Die Komposition wirkt insgesamt recht steif und gekünstelt, die proportionalen Ungereimtheiten und die Überschneidung der beiden Wolfgang-Figuren stechen ins Auge. Der zum Beilwurf ansetzende Wolfgang ist wohl von derselben Figur aus dem Holzschnittbuch von 1515 (Abb. 139) inspiriert. In dem Holzschnitt ist auch die Lichtsäule zu

³⁰¹ zit. n. Bleibrunner 1967, S. 70.

³⁰² Höfler 1998a, S. 149.

sehen, die Görtchacher neben der Kirche platziert. Der kniende Wolfgang ist hingegen aus der nächsten Szene im Holzschnittbuch (Abb. 140) übernommen, wo Wolfgang am Ort des wiedergefundenen Beiles um ein Zeichen Gottes bittet. Der Teufel, der den Fuchs zerreißt, dürfte einem anderen Vorbild verpflichtet sein, ähnlich findet sich die Szene in einem Wolfgang-Holzschnitt (Abb. 141) aus einer Serie von Heiligen-Darstellungen (1516-1518) des Augsburger Leonhard Beck für Maximilian I.

Der Wolfgang-Zyklus wird auf der letzten Bildtafel mit der Rückholung aus der Einsiedelei (Abb. 131) beschlossen. Im linken Hintergrund ist der Jäger dargestellt, der Wolfgang erkannt und dessen Aufenthaltsort in Regensburg gemeldet hat. Im Vordergrund befindet sich der Bischofsheilige, umringt von den Regensburger Bürgern, Geistlichen und Ratsherren, mit denen er zurückkehren soll. Im Gehen wendet er sich nach hinten und gebietet dem Kirchlein, das ihm auf wundersame Weise folgen will, stillzustehen. Felsige Landschaft mit einer Burg bildet den Hintergrund.

Görtchacher nutzt auch hier den Landschaftsaufbau sehr geschickt zur Klärung der Erzählung. Er geht hier von demselben unbekannten Vorbild aus wie Wilhalm Ziegler am Wolgangsaltar in Rothenburg o. d. Tauber (Abb. 142), geht bei dessen Umformung aber in eine andere Richtung.³⁰³ Ziegler schließt das Blickfeld direkt hinter der Vordergrundszone mit einem dichten Wald ab und positioniert sowohl die vorangehende Szene der Auffindung durch den Jäger wie auch die wandernde Kirche auf dieser Bildebene, während Görtchacher eine räumliche Ausdehnung der Landschaft entwickelt, in der er den Jäger und die Kirche logischer und klarer verorten kann, wobei auch wieder der Fluss als Trennung der Erzählmomente verstanden werden kann. Zeigt sich hierin eine Stärke Görtchachers, so offenbaren sich im Vergleich mit Zieglers Tafel auch wieder seine Schwierigkeiten mit der eigenständigen Entwicklung einer menschlichen Figur. Die Drehbewegung Wolgangs ist im Oberkörper und der Armhaltung von der Vorlage übernommen, in der Wolfgang vielleicht wie auf Zieglers Bild reitend dargestellt war.³⁰⁴ Die Anfügung einer unteren Körperhälfte gelingt nicht überzeugend, die Figur wirkt unanatomisch verdreht, die linke Hand, die in der Vorlage wohl die Zügel gehalten hat, bekommt den Bischofsstab nicht wirklich zu fassen. Die Gruppe von Personen, die rings um Wolfgang stehen und teilweise sein Gewand berühren, scheint von dem entsprechenden Holzschnitt aus Weyssenburgers Wolgangs-Vita (Abb. 143) angeregt zu sein. Für einige Figuren der Gruppe hat Görtchacher wieder zu Dürers Marienleben gegriffen: Der stämmige Geistliche mit dem rosa Birett rechts von Wolfgang

³⁰³ Vgl. Demus 1991, S. 370.

³⁰⁴ Ebd., S. 370f.

und die Rückenfigur daneben sind aus dem Blatt mit dem Tempelgang Mariens entnommen, der Mann mit Stock ganz rechts begegnet ähnlich in Dürers Holzschnitt mit Christus unter den Schriftgelehrten.

Möglicherweise haben neben Weyssenburgers Holzschnittbuch und dem unbekannten Vorbild für die Rückholung nach Regensburg, das in die schwäbische Richtung weist, noch weitere, nicht überlieferte Vorlagen für Görtshachers Wolfgang-Zyklus existiert. Die Palette an darzustellenden Szenen aus der Legendenüberlieferung um den hl. Wolfgang war in jedem Fall reich, bei der Auswahl und Abfolge der Begebenheiten finden sich starke Variationen.³⁰⁵ Zum berühmten Pacher-Altar in St. Wolfgang gibt es keine Verbindungen.

Die Martyrien der Hll. Dionysius und Emmeram werden in jeweils zwei Bildfeldern untereinander geschildert. Links oben ist die Predigt des an das Kreuz gebundenen Dionysius (Abb. 132) dargestellt. Die Szene ist mit Darstellungen des Andreas-Martyriums vergleichbar.³⁰⁶ Ein Scherge schlägt einen Pflock ein, um das Kreuz im Boden zu fixieren. Ringsum befindet sich eine Gruppe von Personen, darunter Gerüstete und Amtspersonen. Den Hintergrund bildet eine auf einem Felsplateau gelegene Burg vor einer bläulichen Gebirgskette. Für den Mann im roten Mantel – wohl der Richter Fescenninus, der auch im unteren Bildfeld dargestellt ist – wurde dieselbe Vorlage aus Dürers Marienleben benutzt wurde wie im letzten Bild der Wolfgang-Legende. Görtshacher hat für die Standflügel aber auch auf das grafische Werk Lucas Cranachs d. Ä. zurückgegriffen, wie Höfler nachweisen konnte.³⁰⁷ Er besaß offensichtlich Cranachs Holzschnittserie der Apostelmartyrien (um 1512). Der Gerichtsknecht, der sich im Bildvordergrund zu dem Kind hinunterbeugt, ist von dem Blatt mit dem Martyrium des hl. Bartholomäus (Abb. 144) angeregt, die Burg ist von dem Martyrium des hl. Simon inspiriert.

Die zweite Dionysius-Szene (Abb. 134, 148) zeigt die Enthauptung des heiligen Bischofs. Dionysius kniet mit gefesselten Händen in einem gefliesten Hof, der von Architekturelementen mit Renaissance-Ornamentik umgeben ist. Der breitbeinig hinter ihm stehende Henker zieht gerade das Schwert. Weitere Personen wohnen dem Geschehen bei, der Richter mit goldbestickter Haube, Pelzkragen und Amtskette steht dem Heiligen direkt gegenüber. Durch einen angedeuteten Rundbogen ist der Blick auf die Landschaft freigegeben, in der eine zweite Szene zu sehen ist: Aus dem Fels unterhalb einer Kirche

³⁰⁵ Vgl. dazu Pfarl/Zinnhobler 1975; Ausst. Kat. St. Wolfgang 1976; LCI Bd. 6, Sp. 626ff. – Wolfgang von Regensburg.

³⁰⁶ Höfler 1998a, S. 149.

³⁰⁷ Ebd., S. 151.

entspringt eine Quelle, an der Dionysius sein abgeschlagenes Haupt wäscht, um sich damit zu seiner Grabstätte zu begeben. Mehrere Figuren sind hier Cranachs Holzschnittfolge verpflichtet. Der Henker ist aus dem Blatt mit dem Martyrium des Jakobus d. Ä. übernommen, die rechte Figurengruppe, insbesondere der Richter, ist an Cranachs Martyrium des Judas Thaddäus (Abb. 145) orientiert. Es fällt dabei auf, dass die Drastik der Cranachschen Gesichter zu einem gemäßigten, stillen Ausdruck umgewandelt wurde, welcher der Thematik eigentlich nicht gerecht wird, aber dem Stilempfinden der Görtzschacher-Werkstatt durchaus besser entsprach.

Das erste Emmeram-Bildfeld (Abb. 133) stellt das Martyrium des Heiligen an der Leiter dar. Die Szene spielt in einem Hof, der durch renaissancehafte Architekturelemente zur Landschaft hin abgegrenzt ist. Ein Scherge bindet den hl. Bischof an die Leiter, die auf einem Podest aufliegt. Ein gekrönter junger Mann im Brokatmantel, wohl der Herzogssohn Lantpert, der den in Wahrheit unschuldigen Emmeram für die Schwangerschaft der Herzogstochter bestraft, ersticht ihn mit einer Lanze. Unter den Personen links befindet sich ein älterer Mann im Brokatmantel, der vielleicht als Herzog zu identifizieren ist. Ein reizvoller Landschaftsausblick mit einer Klosteranlage, die sich im Wasser spiegelt, bildet den Hintergrund. Von Cranachs Apostelmartyrien inspiriert wurden hier die architektonische Anlage der Richtstätte und der Scherge mit dem fantastischen Helm (Martyrium des hl. Bartholomäus, Abb. 144) sowie der Gerichtsknecht mit Schwert und Hellebarde (Martyrium des hl. Philippus).

Die zweite Emmeram-Szene (Abb. 135) findet wiederum an einem anderen Schauplatz statt. Gezeigt werden das Abhacken der Hände und Ausstechen der Augen Emmerams. Ein Henkersknecht hackt Emmeram an der Folterbank die rechte Hand ab, ein zweiter holt gerade mit einem Schlegel aus, ein dritter hält den Heiligen von hinten fest und sticht ihm die Augen aus, während der vierte an seinem linken Arm zerrt. Unter den drei anscheinend das Geschehen kommentierenden Personen rechts befindet sich auch der Herzog oder Richter aus der vorangehenden Szene. Hinter dem Aktionsraum der Figuren ist ein rundbogiges Portal zu sehen, das in einen dahinter liegenden Raum mit Kreuzgewölbe führt. Ein Vorhang trennt die beiden Räume. Die beiden antikisierenden Relieffiguren in den Bogenzwickeln, die als Sol und Luna aufzufassen sind, verleihen dem Gebäude den Charakter eines paganen Tempels,

was in Bezug auf die Emmeram-Geschichte im Grunde verfehlt ist, da der Heilige von Christen in Bayern gemartert wurde.³⁰⁸

Qualitativ übertreffen die Malereien an dem Gradeser Retabel die anderen Kärntner Görtshacher-Altäre und reichen eher schon an die Tafel mit der Susannen-Legende heran. Stark verzerrte Gesichter finden sich hier kaum. Die Art der Zusammenstellung verschiedener Vorlagen zu einer neuen Bilderfindung erinnert deutlich an die Susannen-Legende, doch sind die Figuren auf dem Gradeser Altar nicht mit derselben kopistenhaften Präzision übernommen. In der Susannen-Legende ist außerdem eine Beschränkung auf Dürer-Vorlagen festzustellen, während auf dem Gradeser Altar neben Dürer auch Cranach und weitere, unbekanntere Künstler aus dem bayerisch-schwäbischen Raum rezipiert werden. Es bestehen auch Hinweise auf einen Einfluss Leonhard Becks, stilistisch und motivisch.

Die typischen „knolligen“ Görtshacher-Gesichter mit den nach oben verdrehten Augen, insbesondere in den ersten beiden Bildern der Wolfgang-Legende, lassen keinen Zweifel an der Zuschreibung der Gradeser Malereien. Zu vergleichen ist beispielsweise der Mönch in der Quellwunder-Szene mit dem hl. Leonhard auf dem Marienkrönungsalter aus St. Lambrecht (Abb. 117). Obwohl die Kompositionen aller Bildfelder der typischen Kompilationsmethode Görtshachers folgen, erscheint in der malerischen Ausführung die Beteiligung mehrerer Hände wahrscheinlich. Aufgrund der hohen Qualität kann zumindest bei den ersten beiden Wolfgang-Bildern (Abb. 146) wohl von einer Ausführung durch Görtshacher selbst ausgegangen werden. Während die beiden letzten Wolfgang-Bildfelder (Abb. 147) vielleicht ebenfalls im Wesentlichen Arbeiten des Meisters selbst sind (es verwundert allerdings die Farb- und Detailänderungen an Wolfgangs Kleidung), zeigt sich an den Standflügeln ein etwas anderes Stilbild (Abb. 148). Die charakteristischen Görtshacher-Gesichter sind hier nicht zu finden, vielmehr herrschen Gesichter mit spitzen Nasen und starrem, besorgten Blick vor, bei denen zum Teil eine Zahnreihe zu sehen ist. Allgemein ist eine Tendenz zu spitzigeren Formen spürbar. Die Brokatstoffe sind vergleichsweise grob wiedergegeben, die Frisuren mit einzelnen, deutlich sichtbar nebeneinandergesetzten Pinselstrichen dargestellt.

Der Gradeser Hochaltar lässt somit darauf schließen, dass Görtshacher gute Mitarbeiter hatte, die dem Meister in seiner präzisen Maltechnik kaum nachstanden. Die Werkstatt präsentiert sich auch an diesem Altarretabel in einer klassifizierend-zurückhaltenden, auf die Augsbürgische Malerei weisenden Stilistik mit präzisen Linien und klar abgegrenzten

³⁰⁸ Ebd., S. 150.

Farbflächen. Einflüsse der expressiven Donaueschul-Romantik sind kaum vorhanden.³⁰⁹ Auf eine direkte Kenntnis der oberitalienischen Malerei könnte eventuell die Verkündigungs-Pala in der ersten Wolfgang-Szene hinweisen.³¹⁰

In der Gesamtform wirkt das Retabel mit dem optisch zum Quadrat tendierenden Schrein und der flachen Predella in die Breite gezogen, was durch das hohe Gesprenge etwas ausgeglichen wird. Die offensichtliche Devise, dass „an nichts gespart werden“ sollte,³¹¹ ist in allen Bereichen spürbar. Große Pilgerströme sollten wohl nach St. Wolfgang umgelenkt werden, wobei die Kostbarkeit und Aufwändigkeit des Retabels sicher eine Rolle gespielt hat.³¹² Das Gesprenge ist ähnlich wie in Pontebba fialenförmig aufwachsend mit einer ganzen Reihe von Figuren unter Baldachinen ausgeprägt, wobei wie in Maria Elend die einzelnen Elemente mittels Gitterwerk aus Akanthus- und Stutzblattranken verbunden wurden. Die Flügelreliefs sind in der jeweils reichsten ikonographischen Ausgestaltung des Themas gefertigt. So hat die Verkündigungsdarstellung die nächsten Parallelen am Marienkrönungsalter in St. Lambrecht und am Arndorfer Altar in Maria Saal, ist aber in ihrem Detailreichtum mit schleppentragenden Engeln, Pultkästchen mit diversen symbolhaften Gegenständen, Stab mit Schriftband, Lilienvase, Gotteserscheinung mit Lichtstrahl, kleinem Jesusknaben mit Kreuz und Taube des heiligen Geistes unübertroffen.³¹³ Auch das Relief der Marienkrönung mit Darstellung des heiligen Geistes in Menschengestalt – und nicht in der ansonsten in der Kärntner Schnitzplastik üblichen Form der Taube – kann vielleicht in diesem Sinne erklärt werden. Die Reliefs der Geburt und des Marientodes folgen den in den Villacher Werkstätten gängigen Grundkonzepten.

Stilistisch ist die Nähe zum Hochaltar aus Pontebba (1517) nicht zu übersehen. Der in Pontebba voll ausgeprägte Parallelfaltenstil ist aber übersteigert, die endlos parallel wiederholten Faltenzüge werden einer übergreifenden Dynamik von Schwung und Gegenschwung unterworfen, ein Eindruck des Kreisens und Rotierens dominiert. Der Altar fällt damit bereits in die von Demus definierte „manieristische“ Phase der Heinrich-Werkstätte, wozu auch die vielfältigen Arten vegetabler Ranken passen. Die Aufsatzfiguren sind für ihre Gattung gute Arbeiten nach üblichen Figureschemata der Heinrich-

³⁰⁹ Ebd., S. 152.

³¹⁰ Ausst. Kat. Krems 1967, S. 225 (Hans K. Ramisch).

³¹¹ Demus 1991, S. 366.

³¹² Biedermann/Leitner 2001, S. 144.

³¹³ Demus 1991, S. 365.

Werkstätte.³¹⁴ Der „schnippische“ Gesichtsausdruck der weiblichen Figuren und die Faltengebung (Katharina) weisen auf die späte Stilschicht um den Arndorfer Altar.

Die zweite Herstellungsphase des Gradeser Hochaltars ist damit stilistisch in die Zeit nach dem Pontebbaner Altar, vielleicht aber noch vor den Altären von Maria Saal und St. Lambrecht einzuordnen. Es kommen daher nach wie vor die Jahre von etwa 1519 bis 1522 (Abgabe des Gurker Bischofsamtes) in Frage.³¹⁵

³¹⁴ Vgl. ebd., S. 362.

³¹⁵ Im Visitationsprotokoll aus dem Jahr 1612 wird angegeben, dass der „neugeschnittene Hochaltar“ in St. Wolfgang „schon lange unbemalt“ dastehe, vgl. Obersteiner 1956, S. 206. Die Information muss sich aber wohl auf einen anderen Altar beziehen, da nicht nur die Tafelmalereien, sondern auch die Fassung der Reliefs zeitlich mit der zweiten Herstellungsphase übereinstimmen, vgl. Ausst. Kat. Krems 1967, S. 225 (Hans K. Ramisch).

6. „Sankt Veiter“ Malerei? Die Altäre aus Maria Elend, Althofen und St. Anna ob St. Lorenzen

6.1 Flügelaltar aus Maria Elend

Der rechte Seitenaltar (Abb. 150) der Pfarr- und Wallfahrtskirche zu Maria Elend im Rosental (BH Villach Land) aus der jüngeren Villacher Hauptwerkstätte ist vollständig erhalten. Die Kirche gehörte bis 1783 als Filiale der Jakobspfarre im Rosental zum Benediktinerstift Ossiach.³¹⁶ Vom Kloster Ossiach wurde wohl der Flügelaltar für das südliche Seitenschiff für Wallfahrtszwecke gestiftet.³¹⁷

Das Retabel besteht aus einem im kielbogigen Dreipass abgeschlossenen Schrein mit innen reliefierten und außen bemalten beweglichen Flügeln, bemalten Standflügeln, Predella und einem Gesprenge mit Figuren und Rankenwerk. Das Programm entspricht einem Marien- und Nothelferaltar. Im Schrein befinden sich drei Vollplastiken: Maria mit dem Kind und die Hll. Rochus und Sebastian. Die Flügelreliefs zeigen jeweils drei Nothelfer: links Blasius, Erasmus und Dionysius (oben), Vitus, Ägidius, Pantaleon (unten), rechts Georg, Christophorus, Eustachius (oben) und Margareta, Katharina und Barbara (unten). Das Predellenrelief ist dem Martyrium des Achatius und der 10.000 Märtyrer gewidmet. Dass die Pestheiligen Sebastian und Rochus, die nicht zur gebräuchlichen Nothelfer-Reihe gehören, neben Maria im Schrein angebracht sind, könnte auf eine Stiftung des Retabels im Zusammenhang mit einer (gerade überwundenen?) Epidemie hinweisen.³¹⁸ Im dreiteiligen Gesprenge befinden sich Christus als Schmerzensmann, Maria und Johannes Ev. unter Baldachinen, dazwischen die für die jüngeren Villacher Werkstätten typischen Gitterstützen aus Akanthusrankenwerk. Die bemalten Flügelaußenseiten zeigen Passionsszenen (Abb. 151-154, 159): links oben Christus am Ölberg, rechts oben die Geißelung Christi, links unten die Dornenkrönung, rechts unten die Kreuzigung. Auf den Standflügeln sind die vier Evangelisten zu sehen (Abb. 155-158, 160, 161). Die Predellenrückseite (Abb. 162) ist mit dem Motiv des Veronikatuches, gehalten von zwei Engeln, bemalt.

Die Tafelmalereien sind angeblich bis auf die Predellenrückseite relativ stark übermalt bzw. stellenweise ganz erneuert, deshalb muss man wohl mit einigen Veränderungen gegenüber

³¹⁶ Dehio Kärnten 2001, S. 495; Höfler 1998a, S. 164.

³¹⁷ Höfler 1998a, S. 164f.

³¹⁸ Vgl. Demus 1991, S. 317ff.

dem Originalzustand rechnen.³¹⁹ Trotz der Auswahl narrativer Szenen ergibt sich insgesamt ein „reduzierter“ Eindruck, sowohl in der Farbauswahl als auch in den Figuren und der Gestaltung des Umraumes. Ölberg, Geißelung und Dornenkrönung sind aus Hans Schüefeins Holzschnitten im *Speculum passionis* des Ulrich Pinder (1507) übernommen (Abb. 163-165).³²⁰ In letzteren zwei Szenen wurde auf die Darstellung des Innenraumes gegenüber der Vorlage ganz verzichtet, in der Ölbergsszene die schroffe Felslandschaft des Gartens Gethsemane durch eine Gartenlandschaft mit Zaun und Tor ersetzt, durch welches Judas und die Häscher hereinkommen. Der Maler hat die Figuren in Relation zur Gesamtbildfläche vergrößert, weshalb die Kompositionen nicht vollständig in den Bildfeldern Platz fanden und einzelne Figuren einfach an einen anderen Platz verschoben wurden (vgl. den mittleren Jünger in der Ölbergsszene). Die Dornenkrönung und die Geißelung wurden im Figurenbestand reduziert, außerdem hat der Maler bei der Dornenkrönung Christus und den vordersten Schergen in Position und Kleidung etwas verändert. Er hat hier auf Figuren aus Schüefeins Holzschnitt der Verspottung Christi (B. 34-10) zurückgegriffen.

Bei den Figuren ist ein sehr genaues Kopieren nach der Vorlage feststellbar, von den Kopftypen bis hin zu den Gewandfalten. Insgesamt sind sie etwas voluminöser als in den Vorlagen gegeben. Die Draperien, bei Schüefein zum Teil sehr knittig (vgl. die Apostel am Ölberg), wurden in der Faltenführung übernommen, die harten Brüche aber durchwegs etwas gedämpft und abgerundet und starke Licht-Schatten-Kontraste vermieden. Bei dem Maler ist überall eine Tendenz zu runden, weichen Formen, verwischten Konturen und Farbübergängen zu erkennen. In der nicht nach Schüefein kopierten Kreuzigungsszene ist nicht nur eine andere Draperieführung, sondern auch ein veränderter Figurentypus zu erkennen: Die Figur des Johannes mit dem kleinen, schmalen Kopf erinnert etwas an Albrecht Altdorfer.³²¹

Stoffliche Differenzierung ist dem Meister des Maria Elender Altars kein Anliegen, sofern der Eindruck nicht durch die Übermalungen verfälscht wurde, ebensowenig einzelne Details der Kleidung und Ausstattung. Es scheint ihm indes eher um die beruhigte, geschlossene Gesamtform zu gehen, die denn bei den Evangelisten auf den Standflügeln mit großformigen, etwas steif und metallisch wirkenden Draperien auch besonders zur Geltung kommt. Mit der einfachen Raumangabe (einer gleichmäßigen Standfläche vor blauem Hintergrund), der Farbauswahl und den stilisierten goldenen Blattranken bilden die Standflügel eine Einheit mit den beweglichen Flügeln. Die Evangelisten zeigen in ihren Kopftypen und monumentalen

³¹⁹ Ebd., S. 326, Höfler 1998a, S. 164.

³²⁰ Höfler 1998a, S. 164.

³²¹ Vergleichbar ist etwa die Figur des hl. Sebastian bei seinem Verhör (Sebastiansaltar für St. Florian, Abb. bei Rosenauer/Fillitz 2003, S. 134).

Gewandschalen (Abb. 160, 161) Verwandtschaft zu einigen Figuren Lucas Cranachs d. Ä.³²² Sie haben jeweils ein Buch und ihr Evangelistensymbol bei sich.

Wo der Maler die entscheidenden künstlerischen Anregungen für seine von monumentalen Figuren mit großzügiger Faltengebung bestimmten Kompositionen erfahren hat, bleibt unklar, er lässt sich – wie Höfler feststellt – den zeitgenössischen Villacher Stilströmungen jedenfalls nicht überzeugend anschließen.³²³

Das Retabel entspricht in seiner Gesamtform den großen Altären der Heinrich-Werkstätte, wie sie etwa ab 1517 entstanden sind. Die nächste Parallele im Typus ist in dem Retabel aus Presseggen (Bratislava, Slowakische Nationalgalerie) zu sehen. Ähnlich ist insbesondere auch die Art, wie die zarte Rankenlaube ohne zusätzliche Maßwerkformen den oberen Schreinabschluss „durchwächst“ und damit einen abrupten optischen Bruch zum dahinter ansetzenden Gesprenge verhindert. Die Lösung wirkt im Grunde „moderner“ als die dichte Schreinlaube in Pontebba, aber noch nicht gleichermaßen fortschrittlich wie am Arndorfer Altar in Maria Saal, wo der obere Schreinabschluss durch die aus Maßwerkbögen und Ranken luftig geflochtene Krone (die das dahinter ansetzende Gesprenge nun ersetzt) geradezu wie aufgesprengt erscheint. Die gleichmäßige Ornamentik der durchgehend eingesetzten, dichten, sehr plastisch gearbeiteten Akanthusranken auf den Schleierbrettern und dem Figurensockel im Schrein ist mit dem Retabel in Althofen am nächsten verwandt, zu welchem auch die Positionierung der drei einander leicht zugewandten Schreinfiguren eine Analogie bildet. Nicht nur in der Ornamentik der Akanthusranke, auch in der Tendenz zur symmetrischen Anordnung (vgl. die Haltungen und Draperien der Schreinfiguren und die Predellenrelief-Komposition) und im Faltenstil sieht Demus die „maximale Klassizität“ der Heinrich-Werkstätte mit dem Maria Elender Retabel erreicht.³²⁴ Er datiert es daher mit 1516 noch vor dem Pontebbaner Hochaltar.

Die Maria Elender Schreinfiguren (Abb. 149) weisen in jedem Fall eine andere Ausprägung des Parallelfaltenstils auf als die Schreingruppe aus Pontebba mit ihrem mechanisch-gleichmäßigen Faltenrelief, die mit den Retabeln aus St. Anna ob St. Lorenzen und Grades eine Entwicklungslinie bildet. Ihre Gewandfalten sind stärker strukturiert, in sich gespalten, mit tieferen Unterschneidungen, sie bilden eine weniger gleichförmige Abfolge, sondern sind eher gebündelt. Diese Qualitäten sind einerseits bis zu einem gewissen Grad am Althofener

³²² Vgl. Höfler 1998a, S. 164. Neben den bei Höfler erwähnten Altarentwürfen (Jahn 1972, Abb. 60ff.) ist kurioserweise ein Luther-Bildnis dem Evangelisten Lukas (Abb. 160) sehr ähnlich (Jahn 1972, Abb. 442). Es ist allerdings erst 1546 entstanden.

³²³ Vgl. Höfler 1998a, S. 162.

³²⁴ Demus 1991, S. 323.

Retabel vorgebildet, andererseits kommt der Faltenstil auch den Figuren des zerlegten Nothelferaltars aus St. Lambrecht (wohl um 1520) besonders nahe, die zum Teil auch vom ganzen Figureschema und den Kopftypen (Sebastian!) her direkt abhängig sind.³²⁵ Im Gegensatz dazu sind kaum Parallelen des Maria Elender Altars zum 1517 datierten Altar in Ried bei Anras (Osttirol, aus einer Zweigwerkstätte der Heinrich-Werkstätte) zu finden, der ebenfalls auf den Seitenflügeln eine Nothelferserie zeigt und stilistisch an den gleichzeitig entstandenen Pontebbaner Altar anschließt. Während auf dem Retabel aus Ried Georg nach dem in den Villacher Werkstätten gängigen Schema dargestellt ist, ist in Maria Elend ein neuer Typus mit modisch plissiertem Gewand über der Rüstung zu sehen, der auch in St. Lambrecht wieder aufgegriffen wird. Vergleichsweise modern wirkt in Maria Elend auch die dichte Gruppierung von jeweils drei Nothelfern auf einer gemeinsamen Sockelplatte.

Das szenische Relief in der Predella ist ungewöhnlich für die jüngere Villacher Hauptwerkstätte, Derartiges ist eher für die St. Veiter Werkstätten typisch. Es ist mit den beweglichen, sich in unterschiedlichen Raumebenen überschneidenden Figuren in anatomisch komplizierten Haltungen ebenso eine sehr gute Leistung. Es sind hier deutliche Parallelen zu den Predellenrelief mit der Laurentiusmarter aus St. Stefan an der Gail³²⁶ (St. Veiter Werkstätte) zu erkennen.

Insgesamt gehört das Maria Elender Retabel mit seinen „katzenköpfigen“, im Ausdruck freundlich-melancholischen Figuren mit fließenden Draperien zu den besten Erzeugnissen der Heinrich-Werkstätte aus ihrer hochklassischen Phase. Es repräsentiert eine Stilvariation, die sich weniger mit dem Hochaltar aus Pontebba und den damit verwandten Werken als mit dem St. Lambrechter Nothelferaltar verbinden lässt. Es stellt sich die Frage, ob eine Datierung noch vor den 1517 datierten Arbeiten (Pontebba, Goritschach, rechter Seitenaltar aus Seltschach, Ried bei Anras) vielleicht etwas zu früh angesetzt ist.³²⁷

6.2 Flügelaltar aus Althofen

In einem mehr oder weniger engen Zusammenhang mit dem Maria Elender Altar sind die Malereien des Flügelaltars in Althofen (BH St. Veit a. d. Glan) zu sehen. Der Hochaltar der Filialkirche St. Cäcilia in Althofen (Abb. 166) zählt als einer der frühesten erhaltenen Flügelaltäre der Heinrich-Werkstätte. Althofen, salzburgischer Markt und eines der

³²⁵ Vgl. dazu ebd., S. 322f.

³²⁶ Ebd., S. 52, Abb. 38.

³²⁷ Oberhaidacher-Herzig datiert das Maria Elender Retabel erst „kurz vor der Mitte der zwanziger Jahre“, was wiederum nach derzeitigem Erkenntnisstand zu spät erscheint, vgl. Ausst. Kat. St. Lambrecht 1978, S. 281.

wichtigsten Eisenhandelszentren, bis das Eisenniederlagsrecht 1511 großteils an St. Veit verloren ging, wurde 1515 im Zuge eines Bauernaufstandes von ständischen Truppen erstürmt und hatte danach nicht mehr viel Bedeutung. Aus diesem Grund erscheint eine Entstehung des Retabels noch vor 1515 wahrscheinlich.³²⁸ Die Kirche St. Cäcilia gehörte ursprünglich zum Bürgerspital und war eine Filiale der reichen Pfarre Kappel am Krappfeld.

Das Retabel zeigt im Schrein eine Schnitzfigur der Maria mit Kind, flankiert von den Heiligen Margareta und Cäcilia. Demus zufolge würde die Titelheilige in der linken Hand eine Märtyrerpalme halten und mit der Rechten dem Jesuskind eine Rose entgegenstrecken, im gegenwärtigen Zustand ist aber nur eine Rose in ihrer Linken vorhanden.³²⁹ Die Präsenz der hl. Cäcilia im Schrein lässt den Schluss zu, dass das Retabel sich heute noch an seinem ursprünglichen Bestimmungsort befindet. Auf den Innenseiten der beweglichen Flügel sind Reliefs der Hll. Katharina und Barbara zu sehen, auf den Außenseiten die gemalten Standfiguren der Hll. Wolfgang (links) und Martin (rechts), die feststehenden Flügel zeigen Malereien der Hll. Sofia (links) und Kunigunde (rechts), sofern man den Inschriften auf den Sockeln Glauben schenkt (Abb. 167-170, 172, 173). Auf der Predella (Abb. 171, 174) ist vorne Christus inmitten der zwölf Apostel zu sehen, rückwärtig das von Engeln gehaltene Schweiß Tuch Christi.

Wenn das Attribut in Kunigundes Händen als Brotwecken gesehen wird, wäre das tatsächlich eine sehr unübliche Darstellung. Der Brotlaib würde eher auf Elisabeth von Thüringen hinweisen, weshalb Demus eine Identifikation mit dieser Heiligen vorschlägt.³³⁰ Es ist allerdings die Frage zu stellen, ob es sich bei dem Gegenstand nicht eher um Kunigundes seit dem späten 15. Jahrhundert übliches Attribut der Pflugschar handelt – die metallische Farbgebung zumindest würde darauf hindeuten. Auch gibt es nach Leitners Einschätzung keine Anhaltspunkte dafür, dass die Inschriften in späterer Zeit hinzugefügt oder verändert wurden, denn sie tragen durchaus die Charakteristika der spätgotischen Minuskel des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts.³³¹ Das Programm ist insofern recht ungewöhnlich, als Sofia in Kärnten zu dieser Zeit ansonsten nicht verehrt wurde, Kunigunde dagegen nur in den bambergischen Gebieten - Althofen gehörte aber zum Erzstift Salzburg. Demus mutmaßt, dass hier die Namenspatronen einer Stifterfamilie (der Leininger?) zur Darstellung gekommen

³²⁸ Demus 1991, S. 310; Höfler 1998a, S. 163.

³²⁹ Vgl. Demus 1991, S. 310.

³³⁰ Demus 1991, S. 312.

³³¹ Leitner 2008, S. 155f., Kat. Nr. 236.

sind. Die Verehrung der hl. Sofia könnte aber auch durch die ungarische Besatzung (1480-90) nach Althofen vermittelt worden sein.³³²

Die Heiligen in der Werktagsansicht stehen auf Stein-Podesten über viereckigem bzw. polygonalem Grundriss vor einem blauen, mit Sternen dekorierten Hintergrund. Sie sind durch ihre Attribute ausgezeichnet: Der Bischofsheilige Wolfgang ist mit Kirchenmodell und Beil dargestellt, Martin ebenso im Bischofsornat, mit Doppelbecher und Gans. Sofia trägt einen Witwenschleier und ein Schwert. Kunigunde ist über dem Schleier gekrönt und hält die Pflugschar (?) in den Händen. Ähnlich wie in Maria Elend entsteht der Eindruck farblicher Reduktion. Die Gewänder setzen sich nur aus rot, orange, grün und weiß in abwechselnden Kombinationen zusammen. Auch in der relativen Einfachheit und Detailarmut der Kleidung und Ausstattung der Figuren zeigt sich eine Parallele zu Maria Elend, die mit den gleichzeitigen Stilrichtungen in der Villacher Malerei hingegen weniger in Einklang zu bringen ist. Das Erscheinungsbild dieser schweren Figuren wird vor allem durch die monumentalen, aber weich fließenden Gewandformationen geprägt, welche die Heiligen alternierend in grün und orange umhüllen. Die Falten sind harmonisch in großen Bögen arrangiert und schmiegen sich im Fußbereich weich um die Sockelkante. Die gemalte Oberfläche ist überall von feinen Schattierungen in der Helligkeit geprägt (Abb. 173), stoffliche Differenzierung ist dem Maler aber kein Anliegen. Die voluminösen Faltengebilde des Althofener Malers stehen im Kontrast zu einem Streben nach geschlossenen Umrissen und kompakten Formen: Die Kopftücher der weiblichen Heiligen fallen völlig eng anliegend und unspektakulär bis über die Schultern, auch die Gewänder der Apostel auf der Predella fließen gleichmäßig kegelförmig von den Schultern abwärts, um erst auf der Höhe des im Bildvordergrund befindlichen Pultes einige belebtere Faltenwürfe zu erzeugen; die Frisuren sind hier zum Teil helmartig-anliegend (Abb. 174). Die Engel auf der Predellenrückseite sind im Hinblick auf den kompakten Umriss ebenfalls aufschlussreich. Für die Predella gelten ansonsten dieselben Stilmerkmale wie für die Flügelgemälde, sie ist sicher demselben Maler zuzuschreiben.

Die Gesichter sind durch kleine, weit auseinander stehende Augen mit kurzen, geraden Augenbrauen und durch breite Nasen und Münder gekennzeichnet. In der Predella wirken diese Merkmale übersteigert, die Apostel haben stereotype, etwas dümmliche Gesichter mit dunklen „Knopfaugen“ und einem in die Breite gezogenen Mund – möglicherweise auch das Produkt einer späteren Übermalung. Bei den Hll. Wolfgang und Martin (Abb. 173) zeigt sich

³³² Demus 1991, S. 312.

hingegen eine differenzierte malerische Behandlung der Physiognomie mit feinen Schattierungen der muskulären Oberfläche, die auf eine Beschäftigung mit Dürer und seiner Grafik weist.³³³

Der Maler steht stilistisch innerhalb der Kärntner Malerei jenem des Maria Elender Altars am nächsten, möglicherweise hat er auch im selben Werkstattverband gearbeitet. Beide lassen sich nicht überzeugend in den Kontext der zeitgleichen Villacher Malerwerkstätten einordnen, weshalb Höfler ihre Werkstätte(n) versuchsweise in die landesfürstliche Stadt St. Veit lokalisiert (aufgrund der geographischen Lage von Althofen und Ossiach, von wo die Stiftung des Maria Elender Altars wohl ausging) – was aber rein hypothetisch bleibt.³³⁴ Für die durch Demus vorgeschlagene Zuschreibung der beiden Retabel an Melchior von St. Paul gibt es keine Anhaltspunkte.³³⁵

Die Gesamtform des einfachen Kastenaltars mit beweglichen und fixen Flügeln ist für einen mittelgroßen Altar der jüngeren Villacher Hauptwerkstätte nicht außergewöhnlich, ähnlich im Typus ist beispielsweise der rechte Seitenaltar aus Seltschach. Die Schreinlaube wird aber nicht, wie für die Heinrich-Werkstätte so typisch, von zwei schmalen Säulchen links und rechts getragen, sondern stattdessen setzen sich die Akanthusranken aus der Laube seitlich und in der Sockelzone fort, wodurch die Schreingruppe in einen Ranken-Rahmen eingebettet ist. Die Lösung erinnert an das Maria Elender Retabel, wo auch die klassisch-vollendete Spielart der Akanthusranke dieselbe ist. Rankenlaube und oberer Schreinabschluss bleiben aber am Althofener Retabel noch klar voneinander getrennte Elemente.

In der Komposition der drei Schreinfiguren, die wie in Maria Elend einander leicht zugewandt sind, ist deutlich die Verbindung zu den Erzeugnissen der älteren Villacher Werkstätte zu spüren: Die drei Frauen entsprechen in der Haltung etwa den Schreinfiguren des Altars aus Heiligengestade³³⁶ (Friesach, Deutschordenskirche) in gespiegelter Ansicht, wobei die Verbindung untereinander in Althofen durch die Interaktion zwischen Cäcilia und dem Christuskind inniger erscheint. Das Faltenschema zeigt dagegen eine Version des frühklassischen Faltenstils der Heinrich-Werkstätte, die zwar dem typischen Modus wie auf dem linken Seitenaltar in Seltschach oder auf dem Rabensdorfer Altar in Berlin folgt, aber mit gespaltenen, strukturierten Faltengraten sowie einem markant betonten Kniebereich ein spannungsgeladeneres Bild ergibt. Der Stilmodus wird am Maria Elender Altar in einer

³³³ Vgl. Höfler 1998a, S. 163.

³³⁴ Ebd., S. 162.

³³⁵ Ebd.

³³⁶ Demus 1991, S. 231, Abb. 261.

flüssigeren Richtung weiterentwickelt und kulminiert schließlich in den pompösen St. Lambrechter Nothelferfiguren³³⁷ und den verwandten Werken. Die Figurenkomposition der drei einander zugewandten Frauen wird ebenfalls am Nothelferaltar wieder aufgegriffen: Nimmt man als Abfolge der drei Rundplastiken weiblicher Heiliger Margareta – Katharina – Barbara an, so entsprechen die Posen und der übergreifende Rhythmus der Draperien der Althofener Schreingruppe.

Die Relieffiguren an den Seitenflügeln des Althofener Altars wirken – wie besonders in der früheren Zeit der Werkstatt häufig – in ihrer Überbreite wie flachgedrückte Rundplastiken. Sie zeigen im Gegensatz zu den Schreinfiguren, die im Ausdruck recht kühl sind, das für Villach charakteristische angedeutete Lächeln. Wie oben erwähnt, ist das von Demus in die frühklassische Phase der Werkstätte eingeordnete Retabel wohl noch vor 1515 entstanden.³³⁸

6.3 Teile eines Flügelaltars aus St. Anna ob St. Lorenzen in der Reichenau

Dem Maler des Maria Elender Altars oder dessen Werkstatt ordnet Höfler die Flügelmalereien jenes Altars zu, der sich in St. Anna ob St. Lorenzen (BH Feldkirchen) in Teilen erhalten hat.³³⁹ Von dem kleinen Altar, der wohl ehemals der Hauptaltar der kleinen und abgelegenen Kirche war, sind noch die vollplastische Schreingruppe der hl. Anna selbdritt (Abb. 175) sowie vier Flügelreliefs mit bemalten Rückseiten und die Gesprengegruppe (Schnitzkruzifix, Maria und Johannes) übrig. Die Teile befinden sich in Verwahrung. Die Flügelreliefs zeigen Verkündigung, Heimsuchung (Abb. 178), Geburt Christi (Abb. 177) und Marientod (Abb. 176). Für die Werktagsansicht (Abb. 179-182) ergibt sich folgende Anordnung der Malereien je einer stehenden Heiligen: links oben Katharina (mit Schwert, Rad und Buch), rechts oben Barbara (mit Turm, Kelch und Buch), links unten Margareta (mit Stabkreuz und dem Drachen), rechts unten Ursula (mit Pfeil).

Die Heiligen stehen auf niedrigen Sockeln, die mit den dahinter befindlichen massiven Steinbrüstungen verbunden sind. Die Brüstungen sind mit Brokatteppichen behangen, die sich in Farbe und Muster unterscheiden. Der Hintergrund deutet mit abgestuften Blautönen den freien Himmel an. Die vier weiblichen Heiligen stehen in etwas variierten Positionen; bis auf Ursula, deren Haltung etwas verkrümmt und steif wirkt, sind sie anatomisch recht überzeugend gegeben. Auffällig sind die eleganten Haltungen der zarten Hände. Die

³³⁷ Ebd., S. 463ff., Abb. 584ff.

³³⁸ Vgl. ebd., S. 310ff.

³³⁹ Höfler 1998a, S. 174f.

unmotiviert geknitterten Draperien, von welchen die Körper in großen Partien verhüllt werden, wirken ebenso etwas altertümlich wie die verfehlt in die Fläche projizierten, stilisierten Kronen. Hinter den Faltenwürfen der Mäntel ist aber durchaus die plastische Körperlichkeit kompakter, fest mit dem Boden verbundener Figuren spürbar. Generell sind die Malereien etwas grob, den Figuren mit ihren ausdruckslosen Gesichtern mangelt es an Lebendigkeit.

Die Figuren- und Kopftypen zeigen, wie Höfler beschreibt, gewisse Parallelen zu den Evangelisten des Maria Elender Altars, können deren Qualität aber nicht erreichen.³⁴⁰ Dass die Faltenwürfe eine bescheidenere Version der Draperien der Maria Elender Evangelisten wären,³⁴¹ erscheint allerdings kaum nachvollziehbar. Vielmehr sind sie ganz anders, klein geknittert statt raumhaltig-schwingend. Auch ist bei den heiligen Frauen in St. Anna im Gegensatz zu dem Maria Elender Retabel durchaus Detailfreude in der Darstellung (verschiedene Stoffmuster, Kleider, Kronen etc.) sowie farbliche Vielfalt anstelle von Reduktion zu erkennen. Neben gewissen Ähnlichkeiten zum Maria Elender Retabel sind andererseits deutlichere Parallelen zu der Kreuzigungstafel aus Hoch-Sankt Paul³⁴² (Abb. 183, Klagenfurt, Diözesanmuseum) vorhanden. Die das Kreuz umklammernde Maria Magdalena (Abb. 184) ist mit den heiligen Frauen auf den Altarflügeln aus St. Anna sehr nahe verwandt (vgl. vor allem Katharina). Ähnlichkeiten sind auch allgemein in der Farbigkeit der Bilder, in Details der Kleidung, den Händen, zum Teil auch in der Faltenführung zu erkennen. Dass eine nahe Verbindung (vielleicht die Arbeit im selben Werkstattverband) zwischen dem Maler der Tafeln aus St. Anna und jenem der vielfigurigen Kreuzigung aus Hoch-Sankt Paul besteht, ist meines Erachtens wahrscheinlich. Beide Orte liegen im größeren Umkreis von Feldkirchen. Qualitativ zeigt sich ein deutliches Gefälle zwischen den ausdrucksstarken, dynamischen Figuren des Kalvarienberges, dessen Datierung zwischen 1524/25 (Demus) und 1530 (Höfler) schwankt, und den Malereien aus St. Anna.³⁴³

Die Kreuzigungstafel wird dem Meister des Schutzmantelaltars von Passering zugeschrieben. Wie der Meister des Maria Elender Retabels war auch jener wahrscheinlich kein Villacher Maler: Höfler vermutet auch seine Werkstatt in St. Veit, eventuell auch in Friesach. Hoch-Sankt Paul stand als Filiale von St. Urban bei Feldkirchen unter dem Patronat des Bistums Gurk. Ebenso St. Anna, Filialkirche der Pfarre St. Lorenzen in der Reichenau. Dass die

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 175.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Zu der Kreuzigungstafel vgl. ebd., S. 181f., Kat. Nr. 53.

³⁴³ Demus 1991, S. 590; Höfler 1998a, S. 182.

Kreuzigungstafel, die wahrscheinlich ursprünglich die Mitteltafel eines Flügelaltars war,³⁴⁴ für Hoch-St. Paul bestimmt war, ist aber nicht gesichert, als ursprünglicher Aufstellungsort kommen etwa auch die Burgkapelle von Glanegg oder die Schlosskapelle von Bach infrage.³⁴⁵

Der schnitzplastische Anteil des Retabels aus St. Anna ist ein trotz des geringen Formats anspruchsvolles und kostbares Werk der jüngeren Villacher Hauptwerkstatt aus der Zeit des reinen Parallelfaltenstils und daher wohl um oder nach 1517 zu datieren.³⁴⁶ Die Schreingruppe entspricht in ihrem voll entwickelten, klassischen und charakteristischerweise ganz materialunspezifischen Parallelfaltenstil der Marienkrönung des Pontebbaner Altars (1517). Typisch für die hochklassische Phase sind die schräg zwischen den beiden Knien verlaufenden Faltenbahnen, mittels derer die Beinstellung sitzender Figuren definiert wird. Auch die Reliefs stehen stilistisch jenen in Pontebba am nächsten, wobei der Parallelfaltenstil hier „nicht ganz so kühl, fast pedantisch“³⁴⁷ zur Anwendung gelangt wie in Pontebba und bei den besseren Reliefs des Retabels (Marientod, Geburt) ein innigerer, empfindsamerer Ausdruck erreicht werden kann. Alle Reliefs sind in ihrer Komposition auf die wesentlichsten Aspekte reduziert, nicht zuletzt aufgrund des kleinen Formats. Die Art der Akanthusranke in ihrer plastisch durchgebildeten, „klassischsten“ Ausprägung ist identisch mit den Retabeln aus Maria Elend und Althofen. Das 1519 datierte Oberwöllaner Retabel nimmt in der Schreingruppe das Schema des Geburtsreliefs ähnlich wieder auf, doch in stark verminderter Qualität.

³⁴⁴ In der Kunsttopographie 1889, S. 119, wird das Bild als Mittelteil eines bruchstückhaften Flügelaltars erwähnt.

³⁴⁵ Vgl. Kunstdenkmäler Kärntens IV (1931), S. 70 (442); Höfler 1998a, S. 181f.

³⁴⁶ Vgl. auch im Folgenden Demus 1991, S. 346ff.

³⁴⁷ Ebd., S. 348.

7. Die jüngeren Villacher Malerwerkstätten und die „Filialmeister“ : Die Möderndorfer Altäre und der Altar aus der Oberen Fellach

Die beiden Seitenaltäre in der Filialkirche St. Martin in Möderndorf (BH Hermagor) und der Altar aus der Oberen Fellach sind auf der Ebene der Schnitzplastik als Werke einer anzunehmenden Filialwerkstatt der Heinrich-Werkstätte („Nikelsdorfer Gruppe“) anzusehen, doch sind die bemerkenswerten Malereien in den Kreis jener Maler, die in Villach für die Heinrich-Werkstätte tätig waren, einzuordnen.³⁴⁸ Exemplarisch einerseits dafür, dass die jüngeren Villacher Malerwerkstätten zumindest in der Spätzeit nicht auf die Zusammenarbeit mit der Heinrich-Werkstätte eingeschränkt waren, und andererseits dafür, dass es von der Heinrich-Werkstätte abgespaltene Filialwerkstätten auch in Villach selbst gegeben haben dürfte, werden sie hier behandelt.

Eine wichtige Rolle spielt in dieser Hinsicht auch der Kleinkirchheimer Katharinenaltar aus einer weiteren Zweigwerkstätte, auf den hier nicht mehr eingegangen werden kann.

7.1 Rechter Seitenaltar aus Möderndorf

Der Altar (Abb. 185) befand sich noch 1895 als Hauptaltar in der Filialkirche St. Urban ob Möderndorf. Wohl kurze Zeit später wurde er auf F. G. Hanns Empfehlung nach St. Martin in Möderndorf verbracht, wo er heute als rechter Seitenaltar aufgestellt ist.³⁴⁹ Die beiden Schreinplastiken (Hll. Martin und Urban, Abb. 186) gelangten schließlich ins Diözesanmuseum Klagenfurt. Der Schrein enthält jetzt eine barocke Figurengruppe der hl. Familie. Die Aufsatzfiguren sind neugotisch. Die gemalte Ausstattung des Altars zeigt in der Feiertagsansicht (Abb. 191-192, 194) die Hll. Florian (links) und Sebastian (rechts), in der Werktagsansicht (Abb. 187-190, 195, 196) auf den beweglichen Flügeln die Verkündigung an Maria, auf dem linken Standflügel den hl. Eustachius und auf dem rechten Standflügel den hl. Pantaleon. Auf der Predella (Abb. 193) sind die vier Kirchenväter dargestellt.

Die Heiligen auf den Flügelinnenseiten stehen vor Goldgrund, dessen Pressbrokatmuster (Abb. 194) sich auf mehreren Altären und Einzeltafeln aus der Produktion der jüngeren

³⁴⁸ Vgl. Höfler 1998a, S. 158.

³⁴⁹ Vgl. Carinthia I 85 (1895), S. 121ff. und 153ff. (F. G. Hann). Verschiedentlich wurde geschrieben, dass der heutige linke (!) Seitenaltar aus St. Urban nach St. Martin in Möderndorf gekommen wäre; der Fehler mag letztlich aus der Kunsttopographie Kärnten 1889 (S. 237f.) resultieren, wo es offenbar schon zu einer Verwechslung der beiden Flügelaltäre gekommen ist.

Villacher Werkstätten identisch wiederfindet: Auf den Flügelinnenseiten des linken Seitenaltars in Möderndorf, auf der Predella des Kleinkirchheimer Altars und den wohl zugehörigen Predellenflügeln aus Viktring, des weiteren in gemalter Form auf der Susannenlegende-Tafel Urban Görtzschachers (Wien, Österreichische Galerie) und auf der Predella des Flügelaltars in der Oberen Fellach (Gewänder der Hll. Christophorus und Martin). Auch auf einigen Fresken findet sich dasselbe Muster (Weltgericht in Millstatt – Mantel des zur Himmelspforte schreitenden Kaisers; Bildstock in St. Stefan an der Gail – Gewand des Christophorus).³⁵⁰ Damit ist zwar kein unmittelbarer Werkstattzusammenhang dieser Maler belegt, es liegt aber zumindest nahe, dass die Tafelmalereien der beiden Möderndorfer Altäre in Villach ausgeführt wurden.

Der hl. Florian ist nach dem üblichen Schema in Rüstung, mit einem roten Tasselmantel und Fahne dargestellt. Mit einem Schöpfgefäß löscht er das brennende Haus. Sebastian ist in der in Kärnten zu dieser Zeit weniger gebräuchlichen Weise, entblößt und pfeildurchbohrt, dargestellt.³⁵¹ Höfler weist auf die Ähnlichkeit in den Kopftypen zum Meister des Pontebbaner Hochaltars hin (Verkündigungsengel in Pontebba).³⁵²

Die Verkündigung auf der Außenseite der beweglichen Flügel ist grundsätzlich an Dürers kleiner Holzschnittpassion orientiert.³⁵³ Die Renaissancegirlanden, die die Altarflügel nach oben hin abschließen, finden sich in ähnlicher Art auf den Standflügeln des Kleinkirchheimer Retabels (Abb. 197-198) wieder. Die verwischte, „offene“ Malweise, in welcher der leichte Stoff des Engelsingewandes (Abb. 196) dargestellt ist, ist sicher zusammen mit den einfärbig roten, plastisch in ihrer Federstruktur wiedergegebenen Flügeln die herausstechendste Leistung an diesen Tafeln. Auch hier zeigen sich gewisse Verbindungen zum Pontebbaner Meister, der jene „impressionistische“ Malweise in Villach eingeführt haben mag.³⁵⁴ Maria sitzt in betender Haltung hinter dem Pult, auf dem ein rosa gefütterter Brokatstoff und das aufgeschlagene Gebetbuch drapiert sind. Mit den anderen Figuren verbinden sie die großen, etwas grob wiedergegebenen Hände und die fliegenden blonden Locken. Maria und der Engel befinden sich in einem Innenraum mit einem Fenster, dessen linke Hälfte hinter den beiden in der Mitte des Altars aufeinanderstoßenden Rahmenleisten fortgesetzt zu denken ist. Die vorhangbehangene Thronlehne zählt zu einer ganzen Reihe von Aspekten, die den Möderndorfer Altar mit zwei Altarflügeln aus St. Nikolaus bei Matrei in Osttirol (Abb. 200-

³⁵⁰ Für den Hinweis danke ich Herrn Mag. Robert Wlattnig.

³⁵¹ Häufiger ist hingegen die Darstellung als nobel gekleideter Jüngling, mit Pfeil oder Pfeilbündel in der Hand.

³⁵² Höfler 1998a, S. 155 und 158.

³⁵³ Demus 1991, S. 558.

³⁵⁴ Höfler 1998a, S. 158.

202, jetzt in Stuttgart, Staatsgalerie) verbinden: Die weiblichen Heiligen sitzen hier auf Thronarchitekturen, deren Rückwände ganz ähnlich gestaltet sind.

Die Tafeln aus St. Nikolaus stammen angeblich von einem 1516 geweihten Nothelferaltar und stellen die Hll. Christophorus, Onuphrius, Dorothea und Barbara dar. Sie haben eine lange Reihe unterschiedlicher Zuschreibungen erfahren (Marx Reichlich, Peter Peisch, Urban Görtschacher, Tirol, Kärnten...).³⁵⁵ Im Katalog zur Jubiläumsausstellung „750 Jahre Stadt Lienz“ 1992 gelang es schließlich überzeugend, dem anonymen Autor dieser Tafeln noch vier Heiligendarstellungen von einem zerlegten Flügelaltar aus der Lienzer Stadtpfarrkirche St. Andrä (Abb. 203, in Privatbesitz) und die zwei Altarflügel vom sog. Görzer-Altar im Schloss Bruck bei Lienz zuzuschreiben.³⁵⁶ Auf Kärntner Stileinflüsse wurde dort hingewiesen. Schon Pizzinini erwähnte 1974 die Altarflügel aus St. Nikolaus bei Matrei in einem engen Zusammenhang mit den damals als verschollen geltenden Tafeln aus Lienz/St. Andrä, er beurteilte sie als Kärntner Malereien.³⁵⁷ Zuletzt hat sich Madersbacher in Bezug auf die Altarflügel aus St. Nikolaus für die Zuschreibung in den Bereich der Villacher Malerei – in Richtung der Altäre von Goritschach und Seltschach – ausgesprochen.³⁵⁸ Ob es sich um einen in Lienz ansässigen, aber deutlich von der Villacher Malerei beeinflussten Maler oder um einen auf Export ausgerichteten Kärntner Maler handelt, bleibt ungeklärt, die geographische Verteilung der Werke würde aber eher für die erste Variante sprechen.

Meines Erachtens besteht ein enger Zusammenhang dieses Malers - hier Meister der Altarflügel aus St. Nikolaus bei Matrei genannt - zum Maler des rechten Möderndorfer Seitenaltars, der sich insbesondere in den Kopftypen zeigt.³⁵⁹ Das Gesicht des Christophorus aus St. Nikolaus bei Matrei entspricht in Augenpartie und Nase jenem des Eustachius in Möderndorf, die langen Lockenstränge sind uns ebenfalls von dem Möderndorfer Maler bekannt. Dorothea ist mit der Maria in Möderndorf vergleichbar. Erasmus von den Altarflügeln aus Lienz/St. Andrä (Abb. 203) und Sebastian auf dem Möderndorfer Altar (Abb. 194) entsprechen sich vom Gesichtstypus her ebenfalls weitgehend. Die Art des gemalten Brokatmusters der Kleidung, das sich aus einzelnen, geschwungenen schwarzen Linien

³⁵⁵ Egg 1985, S. 229, Abb. 169. Der Forschungsstand zu den Tafeln ist zusammengefasst bei Madersbacher 1994, S. 216 (A 37-40). Hinzuzufügen ist der Ausst. Kat. Lienz 1992.

³⁵⁶ Ausst. Kat. Lienz 1992, S. 165ff. (Kat. Nr. 14.7). Die durch Egg 1985 vorgenommene Zuschreibung an den in Lienz ansässigen Maler Peter Peisch wird schon von Demus angezweifelt: Demus 1991, S. 539, Anm. 19. Peischs einziges gesichertes Werk – die bemalten Flügel des Altars in Ried bei Anras – steht mit den Altarflügeln in Stuttgart nicht näher in Verbindung.

³⁵⁷ Pizzinini 1974, S. 75.

³⁵⁸ Madersbacher 1994, S. 216 (A 37-40).

³⁵⁹ Einen (Werkstatt-) Zusammenhang zwischen dem rechten Möderndorfer Seitenaltar und den Altarflügeln aus St. Nikolaus bei Matrei setzt auch Castri voraus: Castri 1994, S. 33.

zusammensetzt, zieht sich von den Tafeln aus St. Nikolaus über jene aus Lienz bis zum Möderndorfer Altar durch.³⁶⁰

Eustachius auf dem linken Standflügel des Möderndorfer Altars erinnert mit seinem steifen Faltenrock wieder an die Kleinkirchheimer Standflügel (Christophorus, Abb. 197). Das monumentale Faltengebilde von Pantaleons Mantel zeigt Bezüge zu den Altarflügeln aus St. Nikolaus bei Matrei, allgemein erscheint die Figur aber vor allem schon an Urban Görtschacher orientiert. Die Kirchenväter auf der Predella sind in ihrer Lebendigkeit eines der gelungensten Beispiele dieses Motivs in Kärnten.³⁶¹

Zusammenfassend ist zu sagen, dass der Maler des rechten Möderndorfer Seitenaltars wohl in einem engen Zusammenhang mit dem Meister der Altarflügel aus St. Nikolaus bei Matrei zu sehen ist. Er erreicht jedoch nicht dessen Qualität und arbeitet bei den Draperien nicht mit derselben klaren Linienführung, sondern zum Teil in einer „offenen“ Malweise, aufgrund derer ihn Höfler als Schüler oder Mitarbeiter des Pontebbaner Meisters einstuft. Möglicherweise war er aber doch eher ein Werkstattmitglied des Meisters der Altarflügel aus St. Nikolaus bei Matrei und wurde nur sekundär, im Zuge seiner Arbeit im Kreis der jüngeren Villacher Werkstätten, durch den Pontebbaner Maler beeinflusst. Mit den jüngeren Villacher Malerwerkstätten verbinden ihn außerdem einige Bezugspunkte zu dem Maler der Kleinkirchheimer Standflügel, eine deutliche Beeinflussung durch Urban Görtschacher und nicht zuletzt auch das Pressbrokatmuster.

Die Schreinskulpturen des rechten Möderndorfer Seitenaltars sind Demus zufolge zur sogenannten Nikelsdorfer Gruppe zu zählen, einer anzunehmenden Filialwerkstatt der Villacher Hauptwerkstatt, welche sich schon vor 1515 (vor der Entwicklung des voll ausgereiften Parallelfaltenstils) von dieser abgespalten haben mag und wohl ebenfalls in Villach zu lokalisieren ist.³⁶² Der Retabel-Typus mit den charakteristischen, zur Mitte hin ansteigenden Akanthusranken-Gittern im Aufsatz entspricht den Flügelaltären der jüngeren Villacher Werkstätten. Demus datiert den Altar um 1515-20, Höfler um 1517-20.

7.2 Linker Seitenaltar aus Möderndorf

Der heutige linke Seitenaltar der Filialkirche St. Martin in Möderndorf (Abb. 204) war wohl ursprünglich der Hauptaltar des Kirchleins, wie die Schreinfigur des hl. Martin annehmen

³⁶⁰ Vgl. das Gewand des Augustinus (rechts) auf der Predella des Möderndorfer Altars.

³⁶¹ Höfler 1998a, S. 158.

³⁶² Demus 1991, S. 543ff.

lässt.³⁶³ Die Figur gehört einer etwas älteren Stilschicht an (spätes 15. Jh.) und wurde in diesem Altarverband wiederverwendet.³⁶⁴

Der Flügelaltar ist um einiges größer als der heutige rechte Seitenaltar, der sich ursprünglich in St. Urban ob Möderndorf befunden hat, bildet aber in seiner Gesamtform und Ausgestaltung ein Pendant zu diesem. So waren ursprünglich sicher neben den beweglichen Flügeln auch Standflügel vorhanden,³⁶⁵ die Predella (Abb. 212-213) hat die gleiche Form und zeigt ebenfalls Heilige in Halbfigur auf blauem Grund (Barbara, Katharina und Margareta), die Feiertagsansicht (Abb. 208-209) ist auch hier mit stehenden Heiligen auf damastiziertem Goldgrund (dasselbe Pressbrokatmuster!) gestaltet – hier sind Petrus und Johannes der Täufer dargestellt. Die Werktagsseite (Abb. 206-207) entspricht mit Sebastian und Rochus, die auf einfachen, braungrünen Sockeln vor blauem Hintergrund stehen, den Standflügeln des rechten Seitenaltars. Auch das Gesprenge (Abb. 205) mit den beiden seitlichen astdurchflochtenen Gitterstützen würde eine Parallele bilden, es ist aber wohl zu großen Teilen in späterer Zeit ergänzt worden: Die Akanthusranken heben sich in ihren Detailformen deutlich von den üblichen Rankenformen aus den Villacher Werkstätten ab. Die beiden seitlichen Engelsfiguren sind original.³⁶⁶ Sie erscheinen in ihrer dramatischen Pose und ihrem Faltenstil recht untypisch für die Villacher Werkstätten, laut Demus sind sie aber, wie die Schreinfiguren des rechten Seitenaltars, von ihren Gesichtstypen her in die Nikelsdorfer Gruppe einzugliedern.³⁶⁷ Die ursprüngliche Mittelfigur des Gesprenges ist nicht erhalten.

Die beiden Altäre sind wohl in engem Zusammenhang, in einer Werkstatt, entstanden - auch die Malereien. Ob diese allerdings wirklich von ein- und demselben Maler stammen, ist infrage zu stellen.³⁶⁸ Die stilistischen Verbindungen zeigen sich allgemein im Figurentypus, die „offene“ Malweise mit weich verwischten Übergängen und differenzierter Farbigkeit findet sich im Mantel des Petrus (Abb. 211) wieder.

Dennoch gibt es herausstechende Stilelemente, die sich mit dem rechten Seitenaltar nicht vereinen lassen: Besonders die Heiligen der Werktagsansicht und der Predella sind durch eine

³⁶³ Höfler 1998a, S. 155.

³⁶⁴ Demus 1991, S. 549ff.

³⁶⁵ Höfler 1998a, S. 156.

³⁶⁶ 1930 waren die Aufsatzfiguren der beiden Retabel vertauscht: vgl. die Abbildungen 65 und 66 in *Kunstdenkmäler Kärntens II*, 1930. Aufgrund der Proportionen erscheint aber die Zugehörigkeit der Engelsfiguren zum heutigen linken Seitenaltar wahrscheinlicher.

³⁶⁷ Demus 1991, S. 553.

³⁶⁸ Demus ordnet beide Altäre Melchior aus St. Paul bzw. an anderer Stelle Urban Görtzschacher zu (ebd., S. 553ff. und 728), Höfler fasst die beiden Altäre unter dem Notnamen „Meister der Möderndorfer Altäre“ zusammen (Höfler 1998a, S. 154ff.). Auch schon Ginhart veranschlagt für die beiden Retabel denselben augsburgisch oder nürnbergisch geschulten Maler: Ginhart 1969, S. 164ff.

ornamentale, artifizielle Faltengebung und ein Drängen nach Plastizität und Räumlichkeit charakterisiert. Katharina schiebt das Rad frontal von sich weg, direkt auf den Betrachter zu, die Röcke von Sebastian und Rochus kleben wie nass an den Oberschenkeln fest und betonen plastisch die darunter liegenden Beinformen. Eine ähnliche Körper-Gewand-Auffassung findet sich auf den Flügelgemälden des Altars in der Expositurkirche St. Peter unter Heinfels (Panzendorf, Osttirol) wieder (Abb. 214), auch die Faltenführung ist in manchen Partien direkt vergleichbar.³⁶⁹ Der Maler der Seitenflügel des Heinfelser Altars (dessen Schreinfiguren einer Zweigwerkstatt der Heinrich-Werkstätte zuzuschreiben sind) gehört jedenfalls derselben Stilströmung wie der Maler des linken Möderndorfer Seitenaltars an.

Die heiligen Frauen auf der Predella des linken Möderndorfer Seitenaltars zeugen mit ihren puppenhaften Gesichtern, den maniert abstehenden Haarsträhnen, pompöser Kleidung und Schmuck von einem anderen Figurenideal als die „zurückhaltende“ Maria des rechten Seitenaltars. Alle Figuren des linken Möderndorfer Retabels verbindet ein bestimmter Gesichtstypus mit großen, weit auseinanderstehenden Augen und in langen, halbkreisförmigen Bögen gezogenen Augenbrauen (Abb. 210, 213), der sich von den Gesichtern des rechten Seitenaltars abhebt. Die beiden voluminösen Pestheiligen auf den Flügelaußenseiten beweisen wie die Predellenfiguren den Sinn des Malers für schlüssige anatomische Darstellungen. Sebastian (Abb. 210) ist in nobler Kleidung, mit Barett und dem Pfeilbündel in den Händen dargestellt. Sein Mantel ist gänzlich mit gleichmäßigen Parallelfalten durchstrukturiert. Der Heilige weist im Gesichtstypus und in der Draperiebehandlung einige Ähnlichkeiten zu den Figuren der Kleinkirchheimer Standflügel (Abb. 197-199) auf. Die kreisenden Faltenverläufe von Rochus' Kittel bilden das Pendant zu Sebastians Mantel. Rochus ist mit Pilgerhut und –stab gekennzeichnet und zeigt seine Schenkelwunde. Ein gewisser Görtchacher-Einfluss ist in dieser Figur zu spüren.

Der Altar wird von Demus um 1515, von Höfler um 1517-20 datiert, also etwa in die gleiche Zeit wie der rechte Seitenaltar.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Möderndorfer Altäre wohl in einem Werkstattzusammenhang zu sehen sind. Allerdings gibt es deutliche stilistische Differenzen, die zu der Annahme führen, dass hier vielleicht zwei unterschiedliche Maler beteiligt waren. Mit den hier tätigen Malern stehen die Arbeiten des Meisters der Altarflügel aus St. Nikolaus bei Matrei in einem engen Zusammenhang, stilistisch verwandt sind die Flügelmalereien in St. Peter unter Heinfels (Panzendorf) und die Standflügel des Kleinkirchheimer Retabels. Ein

³⁶⁹ Zu dem Altar vgl. unten Kap. IV.7.3 und Egg 1985, S. 229.

Einfluss Urban Görtschachers sowie des Meisters des Pontebbaner Hochaltars ist vorauszusetzen.

7.3 Die Möderndorfer Altäre und die Osttiroler Werkgruppe

Für die Zuschreibung des Altars in St. Peter unter Heinfels an den Lienzer Maler Peter Peisch gibt es keine konkreten Anhaltspunkte.³⁷⁰ Schon Kollreider und Demus lokalisieren diese Malereien im Gegensatz dazu nach Villach.³⁷¹ Die Parallelen zu den Möderndorfer Altären stützen diese Zuordnung. Es erscheint generell vereinfachend, alle in Osttirol befindlichen Altäre und –fragmente aus dem Umkreis der jüngeren Villacher Werkstätten mit Peter Peisch in Verbindung zu bringen.³⁷² Denn auch der Meister der Altarflügel aus St. Nikolaus bei Matrei in Osttirol, der teilweise mit Peisch identifiziert wurde, ist von diesem zu unterscheiden. Er muss hingegen wie der Maler des Heinfelser Altars in einem direkten Zusammenhang mit den jüngeren Villacher Malerwerkstätten gestanden sein, wie die Verbindung zum rechten Möderndorfer Seitenaltar zeigt.

Insofern ist der künstlerische Austausch zwischen den jüngeren Villacher Werkstätten und Osttirol wohl auf einer breiteren Basis zu sehen. Peisch hat an mindestens zwei Flügelaltären mit Villacher Schnitzern zusammengearbeitet (Michaelsaltar in Anras, 1513, und Marien- und Nothelferaltar in Ried bei Anras, 1517)³⁷³ und war möglicherweise der Leiter einer Werkstätte. Dass er aber an den hier behandelten Osttiroler Retabeln in irgendeiner Weise als Unternehmer oder Vermittler beteiligt war, ist als rein hypothetisch anzusehen.

Wie anhand der zahlreichen in Osttirol erhaltenen Plastiken aus der Villacher Schule bzw. mit Villacher Einschlügen zu entnehmen ist, war das Gebiet künstlerisch überhaupt stark mit Kärnten verwoben, weshalb hier wohl komplexere Wirkungsstrukturen vorauszusetzen sind. Während manche Werke als reine Villacher Importstücke erscheinen, sind andere wohl aus der Zusammenarbeit von Villacher Schnitzern, die sich in Osttirol niedergelassen haben mögen, und lokalen Schnitzern entstanden. Ähnlich verhält es sich vielleicht mit der Malerei.

Da die beiden Möderndorfer Altäre vom Aspekt der Malerei her sowohl untereinander als auch mit Werken in Osttirol in Zusammenhang stehen, stellt sich die Frage, ob die betreffenden Osttiroler Altäre möglicherweise in einem direkten Werkstattzusammenhang mit

³⁷⁰ Zuschreibung bei Egg 1985, S. 229; Pizzinini 1974, S. 75.

³⁷¹ Kollreider 1965, S. 148; Demus 1991, S. 541 und 534.

³⁷² Vgl. zu der Thematik Egg 1985, S. 224ff.; Demus 1991, S. 533ff.; Kollreider 1965.

³⁷³ Egg 1985, Abb. 162ff. und S. 229.

den Möderndorfer Altären zu sehen sind. Auf der Ebene der Plastik sind die Möderndorfer Altäre mit der Nikelsdorfer Gruppe zu verbinden, die Schnitzplastik der Altäre des Meisters von St. Nikolaus bei Matrei ist nicht erhalten, der Altar in St. Peter unter Heinfels steht mit Villacher Schnitzern und mit Schnitzern aus dem Umfeld der steirischen Astlwerkstatt (an den Reliefs) in Zusammenhang. Man könnte nun nur über die Malerei einen Zusammenhang entwickeln und einen dieser Maler als Werkstattleiter (in Villach) in Anspruch nehmen, welcher nach Bedarf unterschiedliche Schnitzer engagierte und auf Export ausgerichtet war, was aber allzu konstruiert erscheint. Es wird sich wohl nicht um eine Werkstatt, sondern um ein komplexeres Gefüge stilistischer Einflüsse handeln.

7.4 Flügelaltar aus der Oberen Fellach

Die Malereien des heutigen rechten Seitenaltars (Abb. 215) der Fialkirche St. Thomas in der Oberen Fellach (Statutarstadt Villach) werden von Höfler ebenfalls mit der Werkstatt, aus der die Möderndorfer Altäre hervorgingen, in Verbindung gebracht - als schwächere Arbeit oder Werkstatterzeugnis. Eine Ausnahme bilden hier die Standflügel, die einer älteren Stilschicht angehören. Der Altar soll hier nur in Kürze angesprochen werden, für eine ausführliche Beschreibung ist auf die Katalognummern bei Demus und Höfler zu verweisen.³⁷⁴

Die Schreinfiguren, die Hll. Nikolaus und Thomas, gehören nach Demus' Zuordnung der Nikelsdorfer Gruppe an, insofern ist hier eine Parallele zu Möderndorf gegeben, was sich aber in der Malerei (Abb. 217-225) schwer nachweisen lässt. Weder die charakteristischen, lebendigen Gesichter des rechten Möderndorfer Seitenaltars, noch die artifizielle Faltengebung und gesteigerte Plastizität des linken Seitenaltars sind hier wiederzufinden. Eindeutiger ist hingegen der Einfluss durch Urban Götschacher, der sich sowohl in einzelnen Figuren – schon Demus hat den Schergen mit der Lanze aus dem Martyrium des hl. Thomas (Abb. 223) als Abwandlung einer Figur aus Götschachers Susannentafel (Wien, Österreichische Galerie) erkannt³⁷⁵ – als auch allgemein in den Gesichtern zeigt. Hier sei insbesondere auf den jungen Mann, der in der Szene der Abendmahlspende (Abb. 225) hinter dem Vorhang hervorschaut, hingewiesen. Auch die Gewänder und die Faltengebung sind ebenso wie die Darstellung der Landschaft an Götschacher orientiert.³⁷⁶ Die Innenraumdarstellung mit Vorhang in der Abendmahlspende erinnert an die Götschacher-

³⁷⁴ Demus 1991, S. 543ff.; Höfler 1998a, S. 159ff. (Kat. Nr. 36).

³⁷⁵ Demus 1991, S. 549.

³⁷⁶ Die Darstellungsweise der Bäume in der Taufe Christi und dem Martyrium des hl. Thomas in Oberindien (?) ist jener in der Szene der wunderbaren Erschließung der Quelle durch den hl. Wolfgang in Grades (St. Wolfgang) ganz ähnlich.

Altartafeln in St. Wolfgang ob Grades. Höfler stellt die plausible Hypothese in den Raum, dass Görtshacher selbst zum Teil die Vorlagen für diese Malereien geschaffen habe.³⁷⁷ Tatsächlich liegt ihre Qualität vor allem in den ambitionierten Kompositionen und in der Einbettung der narrativen Szenen in abwechslungsreiche Interieurs und Landschaften. In der Ausführung sind die Malereien schwach, sowohl im Vergleich mit den Möderndorfer Altären als auch mit Werken aus der Görtshacher-Werkstatt.

Im Bereich der Schnitzplastik wären die Zusammenhänge zwischen der stilistisch nicht sehr homogenen Nikelsdorfer Gruppe, so wie sie von Demus zusammengestellt wird,³⁷⁸ und der Gruppe um den Karnberger Schnitzer³⁷⁹ noch näher zu klären. Die Parallelen der beiden Schreinfiguren und der wohl aus dem Gesprenge stammenden Salvator-Figur zum Marienaltar aus Karnberg (Filialkirche St. Martin) sind in den Draperien, die eine gewisse „innere Spannung“ aufweisen, in der betont nach hinten schwingenden Haltung, auch in den Händen deutlich zu erkennen. Die zur Karnberger Gruppe gezählte Bartholomäus-Figur in Oberloibach³⁸⁰ (Filialkirche St. Georgen bei Loibach) ist derselbe Typus wie der hl. Thomas in der Oberen Fellach. Die beiden zum Altar gehörigen Leuchterengel³⁸¹, die sich im Diözesanmuseum in Klagenfurt befinden, geben sich meines Erachtens nicht unbedingt als Produkte derselben Werkstatt wie die Schreinfiguren zu erkennen, viel eher scheinen sie von einem Schnitzer aus der (wohl schon aufgelösten) älteren Villacher Werkstatt gefertigt zu sein. Zu vergleichen ist hier insbesondere das größere der zwei Leuchterengel-Paare am Altar aus Heiligengestade (Friesach, Deutschordenskirche).

³⁷⁷ Höfler 1998a, S. 161.

³⁷⁸ Vgl. Demus 1991, S. 543ff.

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 422ff.

³⁸⁰ Ebd., S. 430, Abb. 536.

³⁸¹ Ebd., S. 547, Abb. 708.

V ERGEBNISSE. ENTWURF EINER ENTWICKLUNGSLINIE DER WERKSTÄTTE UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DER TAFELMALEREI

Die gattungsübergreifenden Analysen der Flügelaltäre aus der jüngeren Villacher Hauptwerkstätte ergeben eine komplexe Struktur aus Verbindungen und Widersprüchen, aus der unter Einbezug aller Informationen nur mit Schwierigkeiten ein völlig lineares Gesamtbild der Werkstätte gezeichnet werden kann. Im Bereich der Schnitzplastik zeigen sich vergleichsweise klarere Zusammenhänge zwischen den Einzelobjekten, aus denen der Entwurf einer chronologischen Abfolge, die Unterscheidung mehrerer Stillinien innerhalb der Werkstätte und eine qualitative Differenzierung zwischen Hauptwerken und schwächeren Werkstattarbeiten abzuleiten ist. Im Bereich der Tafelmalerei liegt hingegen ein weniger durchgängiges Wirkungsgefüge vor: Eine Anzahl von teilweise unterschiedlich geschulten Malern war an den Altären der Heinrich-Werkstätte tätig, es lassen sich aber verschiedentlich gegenseitige Abhängigkeiten und Einflüsse erkennen. Die Entwicklung einer lokalen Villacher „Renaissance“-Malerei, als deren erste stilprägende Kraft vor Ort der Meister des Flitschler Altärchens angenommen werden kann und die sich generell in eine „klassische“ (hauptsächlich am Nürnberger Dürerkreis orientierte) und eine „romantische“ (Donauschul-beeinflusste) Linie aufteilt, kann daraus in groben Zügen rekonstruiert werden. Insgesamt gesehen bleiben die Einflüsse der Donauschul-Stilistik aber sehr gering.³⁸² Das neue Aufblühen der Villacher Tafelmalerei geht eng mit der Flügelaltarproduktion der Heinrich-Werkstätte einher. An den Retabeln der älteren Villacher Werkstätte, die wohl noch bis etwa 1515 tätig war, waren die Maler der jüngeren Generation hingegen nicht beteiligt.

Ein Werkstattzusammenhang aller Maler, die in Verbindung mit der Heinrich-Werkstätte tätig waren, ist aber abzulehnen, da einige Malereien sich in diese Stilschicht der „Villacher Renaissance-Malerei“, wie sie durch Höfler in ihren wesentlichen Zügen definiert wurde, nicht einfügen lassen.³⁸³ Für einige Altäre wurden offensichtlich Maler beauftragt, die den jüngeren Villacher Malerwerkstätten nicht angehörten. Höfler bringt diese teilweise mit St. Veit in Zusammenhang, wobei wir über die St. Veiter Tafelmalerei dieser Zeit kaum Informationen haben. Es ist ebenso möglich, dass diese Malereien erst nach der Lieferung des Retabels an den jeweiligen Aufstellungsort durch in der Umgebung ansässige Maler ausgeführt wurden. Auch die Existenz von Wandermalern ist vorauszusetzen.

³⁸² Höfler 1998a, S. 32.

³⁸³ Ebd., S. 26ff.; 112ff.

Ob es sich bei den jüngeren Villacher Malerwerkstätten tatsächlich um separate Werkstätten handelt oder um verschiedene Entwicklungstendenzen bzw. unterschiedlich geschulte Mitarbeiter im Rahmen einer einzigen Werkstatt, vielleicht auch der Heinrich-Werkstätte selbst, ist mangels erhaltener Urkunden nicht sicher festzustellen.³⁸⁴ In der Spätphase der Heinrich-Werkstätte ist aber eine längerfristige fixe Geschäftsverbindung mit einer einzelnen, stilistisch klar definierten Malerwerkstatt mit mehreren Mitarbeitern, der anzunehmenden Görtschacher-Werkstatt, fassbar. Diese war ihrerseits in den Rahmen der jüngeren Villacher Malerwerkstätten eng eingebunden, wie sich anhand von Stileinflüssen und identischen Pressbrokatmustern feststellen lässt. Generell lassen sich aus den Zusammenhängen, die an den Malereien abzulesen sind, nicht nur Rückschlüsse auf die Einordnung einzelner Altäre in unterschiedliche Entwicklungsphasen der Heinrich-Werkstätte ziehen, sondern großteils spiegelt sich darin auch die Unterteilung in Hauptwerke und geringere Werkstattarbeiten wieder.³⁸⁵

Das durch Höfler erstellte Gerüst der Entwicklung der jüngeren Villacher Hauptwerkstatt unter Einbezug der Tafelmalerei dient als Ausgangspunkt für den nachfolgenden Versuch, aus den gattungsübergreifenden Einzelbetrachtungen der Altäre nun zu einem etwas ausführlicheren Entwurf der Entwicklungstendenzen zu gelangen.³⁸⁶ Dabei werden die Hauptwerke in eine zeitliche Reihenfolge gebracht, wobei die Datierungsansätze zum Teil versuchsweise enger definiert werden als in den Einzelbeschreibungen. In einigen Aspekten ergeben sich hier gegenüber der von Höfler aufgezeigten Entwicklungslinie noch weitere Differenzierungen bzw. anders interpretierte Zusammenhänge.

Es liegen mehrere datierte Werke der Heinrich-Werkstätte vor, die das Grundraster für die Einordnung der weiteren Objekte bilden und hier nochmals zusammengefasst werden: Die früheste datierte Arbeit ist der linke Seitenaltar aus Seltschach (1514). Eine Predella in Maria Elend, deren Zusammenhang mit einer Schnitzfigur des hl. Oswald aus der Heinrich-Werkstätte wahrscheinlich ist, ist 1516 datiert. Für das Jahr 1517 sind drei Flügelaltäre gesichert, die beiden „Frauenaltäre“ aus Goritschach und Seltschach und der Pontebbaner Hochaltar. Das letzte datierte Objekt, das von Demus der Hauptwerkstätte zugeschrieben wird, liegt mit dem sehr schwachen Flügelaltar aus Oberwöllan aus dem Jahr 1519 vor. Die Urkunde in St. Lambrecht aus dem Jahr 1523 ist wohl mit einer der dort erhaltenen Arbeiten aus dem Spätwerk der Heinrich-Werkstätte zu verbinden.

³⁸⁴ Höfler 1998a, S. 26.

³⁸⁵ Vgl. Höfler 1998b, S. 96.

³⁸⁶ Höfler 1998b, S. 92ff.

Die Frühzeit der jüngeren Villacher Hauptwerkstatt ist nur vage fassbar, Demus nennt einige Einzelfiguren, die er als frühe Werke Heinrichs von Villach einordnet und etwa 1508-10 datiert, darunter den hl. Rupert in der Filialkirche St. Ruprecht in Pöckau und den hl. Nikolaus in der Pfarrkirche St. Nikolaus in Afritz.³⁸⁷ Der Auftrag des mächtigen Stiftes St. Lambrecht an „Maister Heinrich snitzer zu Villach“ im Jahr 1511 lässt in jedem Fall annehmen, dass er zu diesem Zeitpunkt schon bis zu einem gewissen Grad etabliert war, also schon einige Jahre vorher tätig gewesen und eine Reihe von Arbeiten geschaffen haben muss, schließlich wird er auch schon als Meister bezeichnet. Seine Tätigkeit setzte demnach zu einem Zeitpunkt ein, als sich die ältere Villacher (Artula-) Werkstätte, die sich mit Hauptwerken etwa zwischen 1502 (Magdalensberger Altar) und 1515 (Maria Gailer Altar) belegen lässt, in ihrer Blütezeit befand.³⁸⁸

Die Arbeit, für die Heinrich im Jahr 1511 vom Stift St. Lambrecht bezahlt wurde, würde wichtige Hinweise auf seinen frühen Stil geben, hat sich aber allem Anschein nach nicht erhalten. Eine zentrale Stellung in der Problematik um die frühe Phase der Heinrich-Werkstätte nimmt aber in jedem Fall der jetzt in der Friesacher Deutschordenskirche aufgestellte Flügelaltar aus Heiligengestade am Ossiacher See ein: Während Schrein und Schreinfiguren sowie die Flügelmalereien der älteren Villacher Werkstätte zuzuschreiben sind, entstammen die kleinen Gesprenge- und ehemaligen Predellenfiguren der jüngeren Villacher Werkstätte, eventuell auch der Hand Meister Heinrichs selbst.³⁸⁹ Sie zeigen mit ihrer Frühform des Parallelfaltenstils, dem mild-besonnenen Lächeln mit zum Teil leicht geöffnetem Mund sowie der „Katzenköpfigkeit“ (Marienkrönung) schon die ausgeprägten Charakteristika der Heinrich-Werkstatt in ihrer frühklassischen Phase, die sich von der Stilistik der älteren Villacher Werkstätte deutlich abheben. Die Kontinuität zur älteren Villacher Werkstätte, und selbst zur St. Veiter Gruppe, ist in den Figurenschemata und Typen dennoch nicht zu übersehen.³⁹⁰ Der Altar ist wohl bald nach 1510 entstanden (Höfler datiert ihn um 1512, das Jahr 1510 ist jedenfalls als Terminus post quem anzusehen, da der Stifter Wolfgang Gaispacher von 1510-23 Abt des Stiftes Ossiach war). Um 1510-12 wird Heinrich demnach noch keine größere eigenständige Werkstatt geleitet haben, sondern war fallweise

³⁸⁷ Demus 1991, S. 301ff., Abb. 353, 354. Die Valentin-Figur in Berlin (Staatliche Museen) ist aufgrund der engen Parallelen zum Pontebbaner Hochaltar (Kirchenväter) möglicherweise doch eher nicht unter den Frühwerken einzureihen.

³⁸⁸ Höfler 1998a, S. 26.

³⁸⁹ Demus 1991, S. 236ff.; Höfler 1998b, S. 100.

³⁹⁰ Vgl. die Aufsatzfigur eines hl. Bischofs mit der Schnitzplastik des hl. Martin in der Pfarrkirche Baldramsdorf (Demus 1991, S. 253, Abb. 284) oder die Predellenfigur der Maria Magdalena mit der ebenfalls in der Friesacher Deutschordenskirche aufbewahrten Hemma-Figur (Demus 1991, S. 75, Abb. 63).

sogar noch als Mitarbeiter der älteren Villacher Werkstatt tätig. Dieser frühen Phase muss auch das nicht identifizierte Werk aus St. Lambrecht von 1511 angehört haben.

Eine Zusammenarbeit Heinrichs mit der im ersten Jahrzehnt und wohl bis etwa 1514/15 führenden älteren Villacher Werkstatt, deren Hauptwerke die Flügelaltäre aus Ossiach, Friesach (Altar aus Heiligengestade) und Maria Gail sind, ist danach nicht mehr belegbar. Vielmehr scheint spätestens ab 1514/15 eine Altarproduktion in größerem Rahmen in der von ihm selbst geleiteten, jüngeren Villacher Hauptwerkstätte eingesetzt zu haben, während die ältere Villacher Werkstatt wohl schon in Auflösung begriffen war.

Mit dem linken Seitenaltar aus Seltschach setzt die Reihe der erhaltenen Flügelaltäre, die gänzlich von der Heinrich-Werkstätte gefertigt wurden, ein. Es handelt sich im schnitzplastischen Anteil um eine gute Arbeit, die die stilistischen Charakteristika der frühen, oder besser der „frühklassischen“ Phase der Werkstatt und die typische Retabelform repräsentiert (über die tatsächliche „Frühzeit“ Heinrichs bzw. der Werkstatt fehlen uns wie erwähnt weitgehend die Informationen). Die nicht vollständige Datierung 1514 darf als gesichert angenommen werden, nicht zuletzt aufgrund gewisser Parallelen zu dem 1513 datierten Michaelsaltar in Anras³⁹¹ aus der mit Peter Peisch zu verbindenden Filialwerkstätte in Osttirol. Eine Verbindung zu einer Villacher Malerwerkstatt dürfte zu diesem Zeitpunkt nicht bestanden haben, denn die Malereien des Retabels sind wohl erst einige Jahre später, um 1517/18, entstanden. Der schwache Maler lässt sich grundsätzlich mit der „romantischen“ Linie der Villacher Malerei in der Nachfolge des Malers der Werktagsseite des Flitschler Altärchens in Verbindung bringen.

Höflers Ansicht nach sind die weiteren Altäre aus dieser frühen Werkstattphase mit St. Veiter Malerwerkstätten in Verbindung zu bringen, wodurch sich die Vermutung bestätigen würde, dass Heinrich in dieser Zeit noch kaum Kontakt zur Villacher Malerszene gehabt haben dürfte, danach aber ab einem bestimmten Zeitpunkt durchgehend mit einer eigenen, in Villach gebildeten Malergruppe zusammengearbeitet hätte.³⁹² Er nennt als frühe Arbeiten aus der Zeit um 1514/15 neben dem linken Seitenaltar aus Seltschach die Flügelaltäre aus Althofen, Maria Elend und St. Anna ob St. Lorenzen, deren Tafelmalereien sich alle nicht überzeugend in den Kontext der Villacher „Renaissance“-Malerei einfügen lassen.³⁹³ Eine Datierung in die frühe Werkstattphase erscheint aus den Stilvergleichen der Schnitzplastik allerdings nur für das Althofener Retabel naheliegend. Die Hypothese, dass Heinrich nach einer anfänglichen Phase

³⁹¹ Demus 1991, S. 534, Abb. 689.

³⁹² Höfler 1998b, S. 100.

³⁹³ Höfler 1998b, S. 100; Höfler 1998a, S. 174f.

der Zusammenarbeit mit St. Veiter Malern ab etwa 1515/16 nur noch mit den Malern der jüngeren Villacher Werkstätten zusammengearbeitet hätte, lässt sich aus den gattungsübergreifenden Betrachtungen daher kaum bestätigen. Auch später waren wohl fallweise noch Maler, die sich nicht in die vom Meister des Flitschler Altärchens ausgehende „Villacher“ Kontinuität einfügen lassen, an Hauptwerken der Werkstatt beteiligt. Unter dieser Annahme soll der Entwurf der Werkstattentwicklung fortgesetzt werden.

Der Flügelaltar aus Althofen ist wohl um 1514/15 entstanden und fügt sich im Gesamttypus und im Stilbild der Schnitzplastik in die frühklassische Phase der Werkstatt ein, er repräsentiert andererseits eine bestimmte „Nebenlinie“ innerhalb der Werkstatt, die sich schließlich zu dem wohl um 1517/18 entstandenen Retabel aus Maria Elend hin weiterentwickelt. Der hier tätige Tafelmaler ist nicht spezifisch mit Villach zu verbinden, er war möglicherweise in St. Veit ansässig.

Die frühklassische „Hauptlinie“ der Heinrich-Werkstatt setzt sich mit dem kleinen Flügelaltar aus Rabensdorf (Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung) fort, dessen zierliche, verinnerlicht-lächelnde Schreinfiguren hervorragende Arbeiten auf der Stilstufe des linken Seltschacher Seitenaltars sind. Von sehr hoher Qualität sind auch die Malereien, deren Autor der Hauptmeister des 1514 datierten, gänzlich gemalten Altärchens aus Flitschl ist. Zu diesem Zeitpunkt – um 1514/16 – ist Heinrich demnach mit einem führenden Villacher Maler in Kontakt getreten, der schon deutlich am Nürnberger Dürerkreis orientiert war und von dem eine gewisse Einflussnahme auf die Entwicklung der Malerei der jüngeren Villacher Malerwerkstätten anzunehmen ist.

Jener schwächere Geselle des Flitschler Hauptmeisters, der die Gemälde der Werktagsansicht des Flitschler Altärchens geschaffen hat und Vertreter einer weniger „klassischen“, eher „romantisch-sensuellen“ Stilrichtung ist, führte selbständig die Malereien am (1988 gestohlenen) Altar aus Tschahitsch/Feldkirchen aus. Es handelt sich um ein weiteres Retabel der jüngeren Villacher Hauptwerkstatt aus der frühen Phase, eine Werkstattarbeit aus der Stilschicht des linken Seltschacher Seitenaltars und des Rabensdorfer Altars, die ebenfalls in die Zeit um 1515 zu datieren ist.

Die isoliert erhaltene Predella in Maria Elend, die die in der Villacher Hauptwerkstatt geläufige Formgebung hat, ist 1516 datiert, was auch für die aller Wahrscheinlichkeit nach zugehörige Figur des hl. Oswald aus der Heinrich-Werkstätte gelten kann. Der schwache Maler ist mit dem Meister des Flitschler Altärchens nicht in Verbindung zu bringen, er gehört einer altertümlicheren Stilschicht an. Der Kopftypus des hl. Johannes deutet aber auf eine

(Werkstatt?-)Verbindung zum Meister des Oberwöllaner Altars hin, welcher 1519 im Zusammenhang mit der Heinrich-Werkstätte fassbar ist.

Die erste Höhepunkt der Heinrich-Werkstätte ist 1517 mit dem Großprojekt des Hochaltars für Pontebba im Kanaltal erreicht. Der Parallelfaltenstil gelangt hier zu seiner voll entwickelten, aus der Frühklassik direkt hervorgehenden „hochklassischen“ Ausprägung. Klare Überschaubarkeit, Symmetrie und italianisierende Elemente in den Kompositionen unterstreichen die Klassizität des Faltenstils. Der Retabeltypus entspricht der ab der Hochklassik für große Altäre üblichen Grundform. Heinrich hatte spätestens zu diesem Zeitpunkt eine größere, sehr leistungsfähige Werkstatt aufgebaut, deren unterschiedliche Mitarbeiter den Werkstattstil vertraten und gleichzeitig doch auch persönliche Facetten erkennen ließen (vgl. die von den Schreinfliguren sich abhebenden Gesichtstypen der Kirchenväter in der Predella). Mit den Malereien am Pontebbaner Retabel wurde ein im lokalen Vergleich ausgesprochen guter Maler beauftragt, dessen Stil vor allem Einflüsse des Dürerkreises, aber auch Albrecht Altdorfers (Sebastianaltar in St. Florian) und des Cranach-Umkreises zeigt. Er dürfte im südostdeutschen Raum ausgebildet und nach der Ausführung der Pontebbaner Malereien nicht mehr in Kärnten tätig gewesen sein, hat die weitere Entwicklung der Tafelmalerei in den jüngeren Villacher Werkstätten aber doch mitgeprägt.

Eine Entstehung im gleichen Jahr, 1517, ist für die beiden kleineren Flügelaltäre aus Goritschach (jetzt in Finkenstein) und Seltschach (rechter Seitenaltar) gesichert. Während die anmutigen Relieffiguren des Goritschacher Altars den hochklassischen Stil der Heinrich-Werkstätte in repräsentativer Form weiterführen, ist das Seltschacher Retabel in seinem schnitzplastischen Anteil eine Werkstattarbeit von recht bescheidener Qualität, aber doch in seiner Gesamtheit charakteristisch für die Werkstätte. Trotz des unterschiedlichen Niveaus war an beiden Altären derselbe Maler tätig. Dieser Meister der Altäre von Goritschach und Seltschach setzt einerseits die vom Nürnberger Dürerkreis abhängige Villacher Malerei in der Nachfolge des Meisters des Flitschler Altärchens fort, ist vielleicht aus dessen Werkstatt hervorgegangen, er zeigt andererseits aber auch deutliche Abhängigkeiten vom Meister des Pontebbaner Hochaltars, die zumindest eine zeitweilige Mitarbeit bei diesem Maler wahrscheinlich machen. Die Predellenmalerei des Seltschacher Altars ist wohl einem Gesellen zuzuschreiben, der möglicherweise mit dem Maler der Flügelinnenseiten Kleinkirchheimer Katharinenaltars (um 1520, Werk einer Filialwerkstätte) zu identifizieren sein dürfte.

In dieselbe Zeit, um 1517 oder danach, ist wohl der zerlegte Flügelaltar aus St. Anna ob St. Lorenzen in der Reichenau zu datieren. Er zeigt den hochklassischen, gänzlich materialunspezifischen Parallelfaltenstil in der Ausprägung des Pontebbaner Retabels. Im Ausdruck der Figuren wird eine größere Empfindsamkeit erreicht. Trotz seiner geringen Größe ist der Altar ein aufwändiges Werk von hoher Qualität. Für die Flügelgemälde beauftragte Heinrich einen Maler, der unter den Malern der jüngeren Villacher Werkstätten fremd erscheint. Seine stehenden Heiligenfiguren zeigen vor allem Bezüge zu der Kreuzigungstafel aus Hoch-St. Paul, womit er in den Umkreis des Meisters des Schutzmantelaltars von Passering (St. Veit oder Friesach?) einzuordnen wäre.

Nicht überzeugend mit den jüngeren Villacher Malerwerkstätten in Verbindung zu bringen ist auch der Meister des Flügelaltars aus Maria Elend, dessen Handschrift ebenfalls nur an diesem einen Werk der Heinrich-Werkstätte zu erkennen ist. In der Tendenz zu einer reduzierten Farbauswahl und großformiger, einfacher Linienführung schließt er stilistisch an den Maler des Althofener Flügelaltars an, ist aber mit diesem nicht zu identifizieren. Auch die Schnitzplastik des Maria Elender Retabels gibt sich als Weiterentwicklung der in Althofen schon ansatzweise vorgeprägten Stillinie zu erkennen, welche schließlich zu den Nothelferfiguren aus St. Lambrecht weiterführt und sich von der zum Pontebbaner Retabel führenden „Hauptlinie“ etwas abhebt. Doch kann der Maria Elender Altar kaum wie jener aus Althofen zu den frühesten erhaltenen Retabeln der Werkstatt gezählt werden. In seiner Größe und klassisch-ausgewogenen Gesamtform, der „modernen“ Lösung des oberen Schreinabschlusses und den teilweise für die Werkstatt neuen Figurenschemata, die eng mit den Nothelferfiguren aus St. Lambrecht übereinstimmen, erscheint eine Datierung in die Jahre um 1517/18 wahrscheinlicher.

In der Spätphase der Werkstätte, die etwa von 1519-23 anzusetzen ist, vereinfacht sich schließlich die Befundlage im Hinblick auf die Malerei. Heinrich dürfte eine längerfristige Geschäftsverbindung mit einer Malerwerkstätte eingegangen sein, die allem Anschein nach von jenem Villacher Maler geleitet wurde, der nach den Inschriften auf zwei Tafelbildern als Urban Görtshacher bezeichnet wird (die diskutierte Bedeutung dieser Schriftzüge als Künstlersignaturen oder aber als Besitzinschriften des Villacher Großhändlers Urban Görtshacher kann bis auf weitere Urkundenfunde wohl nicht mit Sicherheit geklärt werden).

An schwachen Werkstattprodukten waren allerdings weiterhin auch andere Maler tätig, wie der 1519 datierte kleine Flügelaltar aus Oberwöllan zeigt. Der Maler, dem auch ein Altarflügel mit dem hl. Vitus im Landesmuseum für Kärnten zugeschrieben werden kann,

arbeitet in einer „provinziellen“ Variante der Cranach-Nachfolge und ist innerhalb der Villacher Malerei in der Nachfolge des Malers der Werktagsansicht des Flitschler Altärechens zu verorten. Es besteht ein Zusammenhang zu dem Maler der in Maria Elend aufbewahrten Predella mit dem Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes.

Vier Flügelaltäre aus der Spätphase wurden von der Görtschacher-Werkstatt bemalt, darunter die luxuriösen Altäre aus Grades und Maria Saal, die die Höhepunkte dieser produktiven und erfolgreichen Spätzeit der Heinrich-Werkstätte darstellen. Es deutet alles darauf hin, dass das Werkstattgefüge nun sehr groß war und sich zum Teil schon vom Stil des Hauptmeisters wegzuentwickeln begann.³⁹⁴ Zu den beiden bisher in der Schnitzplastik grob fassbaren Linien tritt noch eine dritte, deutlich retrospektiv orientierte Richtung. Die Chronologie der Spätwerke muss spekulativ bleiben, da keiner der Altäre sicher datiert ist. Das Engagement Görtschachers für die wichtigsten Aufträge – darunter auch ein Flügelaltar für den Gurker Bischof und Salzburger Erzbischof Matthäus Lang von Wellenburg - spricht für dessen führende Position im Kreis der jüngeren Villacher Malerwerkstätten in den Jahren um 1520, ebenso für die Wertschätzung seiner Malerei im zeitgenössischen künstlerischen Umfeld. Er übte auch einen deutlich fassbaren Einfluss auf die Maler der jüngeren Villacher Werkstätten in dieser Zeit aus (vgl. die beiden Möderndorfer Seitenaltäre).

Urban Görtschacher war nach seiner anzunehmenden Wanderschaft wohl etwa ab 1510/15 wieder in Kärnten ansässig, wo er zunächst mit der St. Veiter Werkstatt zusammengearbeitet haben dürfte (Johannesaltar im Landesmuseum Kärnten). Spätestens um 1519 (nachdem der talentierte Meister des Pontebbaner Hochaltars nicht mehr verfügbar, vielleicht weggezogen oder verstorben war?) trat er mit den Villacher Bildschnitzerwerkstätten in Kontakt, wobei seine Tätigkeit nicht ausschließlich, aber vorwiegend im Rahmen der Heinrich-Werkstätte zu erfassen ist.

Der höchst aufwändige Flügelaltar aus Grades wurde in seiner zweiten Herstellungsphase, die im wesentlichen alle Teile mit Ausnahme von Schrein und Schreinfiguren betrifft, von der Heinrich-Werkstätte in Zusammenarbeit mit der Görtschacher-Werkstätte hergestellt. Die für Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg ausgeführte Arbeit ist etwa 1519-22 zu datieren. Die Flügelreliefs zeigen stilistisch die Weiterführung und manieristische Übersteigerung der in Pontebba eingeschlagenen Linie mit mechanisch sich wiederholenden Parallelfalten, eine wirbelnde Dynamik entsteht. Die Flügelmalereien mit narrativen Szenen lassen sich aufgrund der spezifischen Typen, der klassifizierend-„Augsburgischen“ Stilistik und des

³⁹⁴ Vgl. Höfler 1998b, S. 101f.

charakteristischen Kompilationsverfahrens aus Holzschnitt-Vorlagen der Görtchacher-Werkstatt zuschreiben. An der Ausführung war in jedem Fall neben dem Meister eine weitere Hand beteiligt.

Unter Beteiligung von Mitarbeitern dürften auch die Görtchacher-Malereien an den Flügelaltären aus Maria Saal (Arndorfer Altar), Presseggen (Bratislava, Slowakische Nationalgalerie) und St. Lambrecht (Marienkrönungsalter) entstanden sein, die untereinander beinahe austauschbar erscheinen, die Qualität der Gradeser Malereien hingegen nicht erreichen.

Der sogenannte Arndorfer Altar in Maria Saal ist ein großer und in seiner Zweigeschossigkeit herausstechender Flügelaltar der jüngeren Villacher Hauptwerkstatt, dessen Datierung etwa mit 1520/22 angesetzt werden kann. Sind einerseits die „antigotische“ horizontale Ausbreitung, die Art der Schreinbekrönung und die selbstbewusst-gelassenen Einzelfiguren moderne, renaissanceartige Elemente, so ist andererseits stilistisch keine Weiterentwicklung des Parallelfaltenstils, sondern indessen ein Rückgriff auf Formideale der älteren Villacher Werkstätte zu erkennen. Der Parallelfaltenstil löst sich zu einem malerisch bewegten Faltengeschaudel auf, das schließlich am nahe verwandten Marienkrönungsalter aus St. Lambrecht noch deutlicher ausgeprägt zutage tritt. Höflers Erklärungsansatz für diese Entwicklung ist, dass Heinrich möglicherweise in dieser späten Phase Schnitzer aus der schon aufgelösten älteren Villacher (Artula-) Werkstätte aufgenommen hätte, was nicht ohne sichtbare Auswirkungen geblieben sei.³⁹⁵

Die Malereien stehender Heiligenfiguren aus der Görtchacher-Werkstatt verbinden den Arndorfer Altar mit dem Rosenkranzalter aus Presseggen (Bratislava, Slowakische Nationalgalerie). Dieser ist ein gutes Werkstattprodukt der Heinrich-Werkstätte, das in seiner Gesamtform mit dem Maria Elender Retabel vergleichbar ist, aber in Relation dazu einen proportional recht unausgewogenen Eindruck macht. Stilistische Parallelen zum Arndorfer Altar lassen auf eine Datierung um 1520/22 schließen.

Eng mit dem Arndorfer Altar verwandt ist der etwas kleinere, doch aufwändige und zu den Hauptwerken zu zählende Marienkrönungsalter in St. Lambrecht, der mit irrationalen, welligen Faltenverläufen und süßlichen Gesichtern sehr unmittelbare Rückgriffe auf die ältere Villacher Werkstätte aufweist. Die Flügelmalereien stehender Heiliger entsprechen jenen am Arndorfer Altar und am Pressegger Altar. Dass die im Jahr 1523 vom Stift St. Lambrecht an

³⁹⁵ Höfler 1998b, S. 102ff.

„Hainrich, pildschnitzer zu Villach“ getätigte Zahlung für eine fertiggestellte Arbeit mit dem Marienkrönungsaltar zu verbinden wäre, erscheint aus der anzunehmenden Chronologie des Werkkomplexes plausibel. Die Annahme wird nicht zuletzt auch durch Analogien im Retabeltypus zu dem 1524 datierten linken Seitenaltar aus St. Marein bei Knittelfeld – einem von der Villacher Hauptwerkstatt direkt abhängigen Werk - gestützt. Da sich in St. Lambrecht verschiedene schnitzplastische Einzelwerke erhalten haben, die der Villacher Schule angehören und sich in die frühen 1520er-Jahre datieren lassen, lässt sich allerdings auch nicht ausschließen, dass Heinrich 1523 für einen dieser - jetzt nur noch in Teilen bestehenden - Altäre anstelle des Marienkrönungsaltars bezahlt wurde.³⁹⁶ Insbesondere sind hier die pompösen Figuren eines zerlegten Nothelferaltars hervorzuheben, die stilistisch in der Nachfolge des Maria Elender Retabels stehen. Da sich diese Arbeiten sämtlich in das Gesamtwerk der jüngeren Villacher Hauptwerkstätte, wie es nach dem derzeitigen Stand der Forschung zusammengestellt wird, eingliedern lassen, ist es letztlich weniger von Bedeutung, auf welches spezifische Objekt sich die Quittung bezieht. Hingegen gewinnt die Annahme, dass Meister Heinrich von Villach tatsächlich als Hauptmeister eben dieser jüngeren Villacher Hauptwerkstätte - die wohl über mehrere Jahre um 1520 vom Stift St. Lambrecht mit der Herstellung diverser Altarwerke betraut war – anzusprechen ist, dadurch eine recht hohe Wahrscheinlichkeit.

Während für die aufwändigen Flügelaltäre der jüngeren Villacher Hauptwerkstätte ab etwa 1519 durchgehend die Görtshacher-Werkstatt engagiert gewesen sein dürfte, sind weitere Maler, die stilistisch in den Bereich der jüngeren Villacher Malerwerkstätten einzuordnen sind und schon eine deutliche Beeinflussung durch Görtshacher zeigen, in dieser Zeit an Altären aus „Filialwerkstätten“ der Hauptwerkstatt fassbar. Der Kreis von Malern, der sich in Villach primär mit der Heinrich-Werkstätte einhergehend entwickelt haben dürfte, reicht daher in jedem Fall in der späten Phase über die Hauptwerkstatt hinaus. Zu erwähnen sind hier vor allem der Katharinenaltar in Bad Kleinkirchheim und die beiden Möderndorfer Seitenaltäre. Die Zuordnung der Malerei macht es in diesen Fällen auch wahrscheinlich, dass die jeweiligen Filialwerkstätten sich ebenfalls in Villach befunden haben. Nicht nur stilistisch, auch aufgrund des identischen Pressbrokatmusters sind die Verbindungen der Möderndorfer Altäre und des Kleinkirchheimer Katharinenaltars zu Urban Görtshacher (Susannenlegende, Wien, Österreichische Galerie Belvedere), zu dem talentierten Maler des Weltgerichtsfreskos in Millstatt und zu weiteren, schwächeren Malern der jüngeren Villacher Werkstätten (u. a.

³⁹⁶ Auszunehmen ist hier vielleicht der Abendmahlsaltar in der Peterskirche, der wohl etwas später zu datieren ist. Die genauen Bezüge zur Heinrich-Werkstätte bedürfen hier noch weiterer Klärung.

dem Maler des Flügelaltars aus St. Thomas in der Oberen Fellach) zu erfassen. Die Arbeit in einem einzigen Werkstattverband ist daraus allerdings nicht unbedingt ableitbar.

Da mit diesen Werken der unmittelbare Themenkreis der Heinrich-Werkstätte schon überschritten ist, wurden hier nur exemplarisch die beiden Möderndorfer Seitenaltäre eingehender behandelt. In Bezug auf die Villacher Malerei sind dabei vor allem Abhängigkeiten von Urban Görschacher und vom Meister des Pontebbaner Hochaltars deutlich zu erkennen. Interessanterweise sind aber auch unmittelbare Verbindungen zu einigen Altartafeln aus Osttirol festzustellen. Dies zeigt sehr deutlich, dass der künstlerische Austausch zwischen den jüngeren Villacher Werkstätten und Osttirol keinesfalls auf die Schnitzplastik beschränkt zu sehen ist.

Literaturverzeichnis

Andergassen 2007

Andergassen, Leo, Kunstraum Südtirol, Bozen 2007

Ausst. Kat. Feldkirchen 1994

Neuhold, Hans, Gotik in Feldkirchen, Ausst. Kat., Jahresausstellung 1994, Feldkirchen i. K. 1994

Ausst. Kat. Hüttenberg 1995

Guntsche-Liessmann, Gabriele, Grubenhunt & Ofensau. Vom Reichtum der Erde, Ausst. Kat., Landesausstellung Kärnten - Hüttenberg 1995, 2 Bde., Klagenfurt 1995

Ausst. Kat. Krems 1967

Kühnel, Harry (Hg.), Gotik in Österreich, Ausst. Kat., Minoritenkirche Krems-Stein 1967, Krems a. d. Donau 1967

Ausst. Kat. Lienz 1992

Jubiläumsausstellung 750 Jahre Stadt Lienz, 1442-1992, Ausst. Kat., Museum der Stadt Lienz/Schloss Bruck 1992, Lienz 1992

Ausst. Kat. Seitenstetten 1988

Brunner, Karl (Red.), Niederösterreichische Landesausstellung Seitenstetten. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs, Ausst. Kat., Stift Seitenstetten 1988, Wien 1988

Ausst. Kat. St. Florian/Linz 1965

Wutzel, Otto, Die Kunst der Donauschule. 1490-1540, Ausst. Kat., Stift St. Florian und Schlossmuseum Linz, Linz 1965

Ausst. Kat. St. Lambrecht 1978

Langer, Elisabeth (Red.), Gotik in der Steiermark, Ausst. Kat., Landesausstellung Stift St. Lambrecht 1978, Graz 1978

Ausst. Kat. St. Wolfgang 1976

Mohr, Manfred (Red.), Der hl. Wolfgang in Geschichte, Kunst und Kult, Ausst. Kat., Ausstellung des Landes Oberösterreich - Sankt Wolfgang 1976, Linz 1976

Ausst. Kat. Wien/Klagenfurt 1970

Kärntner Kunst des Mittelalters aus dem Diözesanmuseum Klagenfurt, Ausst. Kat., Wien/Oberes Belvedere und Klagenfurt/Kärntner Landesgalerie 1970-71, Wien 1970

Ausst. Kat. Wien 1973

Spätgotik in Tirol, Malerei und Plastik von 1450 bis 1530, Ausst. Kat., Wien/Oberes Belvedere, Wien 1973

Baum 1971

Baum, Elfriede, Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst (Österreichische Galerie Wien, Kataloge 1), Wien 1971

Baxandall 1984

Baxandall, Michael, Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen, München 1984

Benesch 1938

Benesch, Otto, „Die Tafelmalerei des 1. Drittels des 16. Jahrhunderts in Österreich“, in: Ginhart, Karl (Hg.), Die bildende Kunst in Österreich, Bd. 3 (Gotische Zeit), Baden bei Wien 1938, S. 137-148

Biedermann/Leitner 2001

Biedermann, Gottfried / Leitner, Karin, Gotik in Kärnten, Klagenfurt 2001

Bleibrunner 1967

Bleibrunner, Hans, Das Leben des heiligen Wolfgang. Nach dem Holzschnittbuch des Johann Weyssenburger aus dem Jahr 1515, Regensburg 1967

Bonelli 1994

Bonelli, Massimo (Hg.), Il Flügelaltar di Pontebba. Storia, tecnica e restauro, Udine 1994

Buchner 1928

Buchner, Ernst, „Urban Görschacher. Ein Kärntner Maler der Renaissance“, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 2 (1928), S. 129ff.

Castri 1994

Castri, Serenella, „Il maestro Melchior von St. Paul e i dipinti del Flügelaltar di Pontebba“, in: Bonelli, Massimo (Hg.), Il Flügelaltar di Pontebba. Storia, tecnica e restauro, Udine 1994, S. 29-39

Cevc 1970

Cevc, Emilijan, Poznogotska Plastika na Slovenskem, Ljubljana 1970

Cevc 1973

Cevc, Emilijan, Gotska Plastika na Slovenkem, Ljubljana 1973

De Pace 1982

De Pace, Teresa, Der Flügelaltar der Pfarrkirche Santa Maria in Pontebba und die „Donauschule“, in: Festschrift Richard Milesi, Klagenfurt 1982, S. 97-109

Deuer 1995

Deuer, Wilhelm, „Die Bergbauheiligen Kärntens und ihre künstlerische Darstellung“, in: Guntsche-Liessmann, Gabriele, Grubenhunt & Ofensau. Vom Reichtum der Erde, Ausst.Kat., Landesausstellung Kärnten - Hüttenberg 1995, Klagenfurt 1995, Bd. 2, S. 559-565

Demus 1935

Demus, Otto, „Denkmalpflegerische Arbeiten und Neuentdeckungen der letzten zwei Jahre in Kärnten. II. Plastik“, in: Carinthia I 125 (1935), S. 107-111

Demus 1936

Demus, Otto, „Kunstgeschichtliche Wechselbeziehungen im italienisch-kärntnerischen Grenzgebiet während der Gotik“, in: Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie, 24 und 25 (1936), S. 180-190

Demus 1970

Demus, Otto, „Zur mittelalterlichen Kunst Kärntens“, in: Kärntner Kunst des Mittelalters aus dem Diözesanmuseum Klagenfurt, Ausst. Kat., Wien/Oberes Belvedere und Klagenfurt/Kärntner Landesgalerie 1970-71, Wien 1970, S. 10-28

Demus 1985

Demus, Otto, „Die Kärntner Schnitzplastik des frühen 16. Jahrhunderts und Friaul“, in: La scultura lignea in Friuli. Atti del Simposio Internazionale di Studi. 20/21 ottobre 1983, Udine 1985

Demus 1986

Demus, Otto, „Ein Pustertaler Maler in Kärnten“, in: Festschrift Nicolò Rasmo / Scritti in onore Nicolò Rasmo, Bozen 1986, S. 249-266

Demus 1991

Demus, Otto, Die spätgotischen Altäre Kärntens, Klagenfurt 1991

Egg 1962

Egg, Erich, „Eine Pustertaler Altarwerkstatt am Ende der Gotik. Michel Parth und Nikolaus von Bruneck“, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum 42 (1962), S. 93-110

Egg 1985

Egg, Erich, Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre, Innsbruck 1985

Fräss-Ehrfeld 1984

Fräss-Ehrfeld, Claudia, Geschichte Kärntens, Bd. 1: Das Mittelalter, Klagenfurt 1984

Fräss-Ehrfeld 1994

Fräss-Ehrfeld, Claudia, Geschichte Kärntens, Bd. 2: Die ständische Epoche, Klagenfurt 1994

Fritz 1975

Fritz, Anton, Kärntens Flügelaltäre, Klagenfurt 1975

Fritz 1987

Fritz, Anton, Kärnten in der Gotik, Klagenfurt 1987

Frodl 1944

Frodl, Walter, Die gotische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1944

Garzarolli-Thurnlackh 1941

Garzarolli-Thurnlackh, Karl, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941

Ginhart 1958

Ginhart, Karl, „Eine spätgotische Kreuzgruppe in St. Veit an der Glan“, in: Carinthia I 148 (1958), S. 473-517

Ginhart 1966

Ginhart, Karl, „Beachtenswerte Kunstdenkmäler in der Pfarrkirche Villach – St. Martin“, in: Neues aus Alt-Villach 3, 1966, S. 163-194

Ginhart 1969

K. Ginhart, „Die Bau- und Kunstdenkmäler von Hermagor und Umgebung“, in: Moro, Gotbert (Red.), Hermagor. Geschichte, Natur, Gegenwart. Beigabe zu Carinthia I, 159 (1969), S. 127ff.

Glantschnig 1995

Glantschnig, Erich, Urban Görtschacher. Ein Kärntner Maler der Renaissance, phil. Dipl. (ms.), Univ. Wien, 1995

Glantschnig 1998

Glantschnig, Erich, „Der Villacher Renaissancemaler Urban Görtschacher. Stil- und Zuschreibungsfragen“, in: Nikolasch, Franz (Hg.), Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten 1998, Millstatt 1998, S. 21-48

Glatz 1991

Glatz, Anton C., „Altar of Virgin Mary of the Rosary from Carinthia. About 1515-1520“, in: Altars in Museum and Gallery Collections in Slovakia and Bohemia, Ausst. Kat., Paris/Grand Palais 1992, Bratislava 1991, S. 42-45

Höfler 1981/82

Höfler, Janez, Die gotische Malerei Villachs. Villacher Maler und Malerwerkstätten des 15. Jahrhunderts, 2 Bde., Villach 1981 und 1982 (=Neues aus Alt-Villach 19 und 20)

Höfler 1987

Höfler, Janez, Die Tafelmalerei der Gotik in Kärnten (1420-1500), Klagenfurt 1987

Höfler 1998a

Höfler, Janez, Die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten (1500-1530), Klagenfurt 1998

Höfler 1998b

Höfler, Janez, „Bemerkungen zu den Villacher Bildschnitzerwerkstätten des frühen 16. Jahrhunderts“, in: Neues aus Alt-Villach, 35, 1998, S. 87-107

Höfler 2003

Höfler, Janez, „Kärnten“, in: Rosenauer, Artur / Fillitz, Hermann (Hgg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3, Spätmittelalter und Renaissance, München (u. a.) 2003, S. 468-469

Huth 1967

Huth, Hans, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt 1967

Jahn 1972

Jahn, Johannes, Lucas Cranach d. Ä., 1472-1553. Das gesamte graphische Werk, München 1972

Kienzl/Deuer 1996

Neubauer-Kienzl, Barbara / Deuer, Wilhelm / Vancsa, Eckart, Renaissance in Kärnten, Klagenfurt 1996

Kodolitsch 1951

Kodolitsch, Georg, Die spätgotischen Schnitzaltäre in Steiermark, phil. Diss. (ms.), Univ. Graz, 1951

Kollreider 1965

Kollreider, Franz, „Spätgotische Schnitzaltäre und Einzelplastiken der Villacher Schule in Osttirol“, in: Neues aus Alt-Villach 2 (1965), S. 139-156

Kohlbach 1956

Kohlbach, Rochus, Steirische Bildhauer. Vom Römerstein zum Rokoko, Graz 1956

Kunstdenkmäler Kärntens I-VIII

K. Ginhart (Hg.), Die Kunstdenkmäler Kärntens, Klagenfurt 1929-1933

Kunsttopographie Kärnten 1889

K. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung von Kunst- und Historischen Denkmalen (Hg.), Österreichische Kunst-Topographie, Bd. 1, Kunst-Topographie des Herzogthums Kärnten, Wien 1889

Leitner 1982

Leitner, Friedrich Wilhelm (Hg.), Die Inschriften des Bundeslandes Kärnten, Bd. 1, die Inschriften der politischen Bezirke Spittal a. d. Drau und Hermagor, Wien 1982

Leitner 2008

Leitner, Friedrich Wilhelm (Hg.), Die Inschriften des Bundeslandes Kärnten, Bd. 2, Die Inschriften des politischen Bezirks St. Veit an der Glan, Wien 2008

Löw 1929

Löw, Josef, „Meisternamen aus der Zeit um 1500 in Gurk“, in: Carinthia I 119 (1929), S. 70

Ludwig 1983

Ludwig, Karl-Heinz, „Flügelaltar aus Flitschl, 1514“, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau, 35 (1983), Nr. 3, Beilage Nr. 22

Maedebach 1958

Maedebach, Heino, „Flügelaltar: Villacher Meister, Anfang 16. Jahrhundert“, in: Deutsche

Bildwerke aus sieben Jahrhunderten, Sammlungskatalog, Staatliche Museen zu Berlin - Skulpturensammlung, Berlin 1958, Kat. Nr. 57 (S. 65-68)

Madersbacher 1994

Madersbacher, Lukas, Marx Reichlich und der Meister des Angrebbildnisses, phil. Diss. (ms.), Univ. Innsbruck, 1994

Maier 1974

Maier, Alois, Das Diözesanmuseum in Klagenfurt, Klagenfurt 1974

Mezler-Andelberg 1994

Mezler-Andelberg, Helmut J., „Zur älteren Geschichte der Abtei St. Lambrecht“, in: Ders., Kirche in der Steiermark. Gesammelte Aufsätze, Wien, Köln (u. a.) 1994, S. 53-89

Müller-Guttenbrunn 1943

Müller-Guttenbrunn, Gertraud, Die Kärntner Schnitzplastik am Anfang des 16. Jahrhunderts, phil. Diss. (ms.), Univ. Wien, 1943

Neubauer-Kienzl/Deuer 1996

Neubauer-Kienzl, Barbara / Deuer, Wilhelm, Renaissance in Kärnten, Klagenfurt 1996

Neuhold/Wlattnig 1994

Neuhold, Hans / Wlattnig, Robert, „Gotik in Feldkirchen. Erstpräsentation der gotischen Zinnflasche und Ausstellung im Bamberger Amthof“, in: Die Kärntner Landsmannschaft 9/10 1994, S. 21-26

Neumann 1958

Neumann, Wilhelm, „Zur Biographie des Urban Görtzschacher“, in: Carinthia I 148 (1958), S. 289-294

Oberhaidacher-Herzig 1978

Oberhaidacher-Herzig, Elisabeth, „Kärntner Schnitzplastik in der Steiermark“, in: Langer, Elisabeth (Red.), Gotik in der Steiermark, Ausst. Kat., Landesausstellung Stift St. Lambrecht 1978, Graz 1978, S. 280-290

Obersteiner 1956

Obersteiner, Jakob, „Beiträge zur Gurker Bistumsgeschichte aus der Zeit der Reformation und Gegenreformation, II. Teil“, in: Carinthia I 146 (1956), S. 189-228

Perger 2003

Perger, Richard, „Sozialgeschichtliche Aspekte und politische Rahmenbedingungen des Kunstschaffens in Österreich von 1440 bis 1600“, in: Rosenauer, Artur / Fillitz, Hermann (Hgg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3, Spätmittelalter und Renaissance, München (u. a.) 2003, S. 39-42.

Perusini/Perusini 1994

Perusini, Giuseppina / Perusini, Teresa, „L’altare e la chiesa nel tempo. Storia, restauri, rifacimenti“, in: Bonelli, Massimo (Hg.), Il Flügelaltar di Pontebba. Storia, tecnica e restauro, Udine 1994, S. 95-101.

Pfarl/Zinnhobler 1975

Pfarl, Peter / Zinnhobler, Rudolf, Der heilige Wolfgang. Leben, Legende, Kult, Linz 1975

Pizzinini 1974

Pizzinini, Meinrad, Osttirol. Der Bezirk Lienz, seine Kunstwerke, historischen Lebens- und Siedlungsformen, Salzburg 1974

Rapozzi 1955

Rapozzi, Carlo, „Nicolò da Brunico a Lorenzago“, in: Cultura atesina – Kultur des Etschlandes 9 (1955), S. 137-141

Reichmann-Endres 1988

Reichmann-Endres, Elisabeth, „Die Reliefs der Hemma-Historie in Gurk“, in: Tropper, Peter G., Hemma von Gurk, Ausst. Kat., Schloss Straßburg 1988, Klagenfurt 1988, S. 247-256

Rosenauer/Fillitz 2003

Rosenauer, Artur / Fillitz, Hermann (Hgg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3, Spätmittelalter und Renaissance, München (u. a.) 2003

Schmidt 1970

Schmidt, Leopold, „Kunstwerke aus Kärnten als Zeugnisse mittelalterlicher Volksfrömmigkeit“, in: Kärntner Kunst des Mittelalters aus dem Diözesanmuseum Klagenfurt, Ausst. Kat., Wien/Oberes Belvedere und Klagenfurt/Kärntner Landesgalerie 1970-71, Wien 1970, S. 29-92

Scheiber 1974

Scheiber, Robert, „Die Wallfahrt zum heiligen Wolfgang in Grades“, in: Hartwagner, Siegfried, Zur Kunstgeschichte von St. Wolfgang/Grades, Metnitz 1974, S. 12-16

Stange 1964

Stange, Alfred, Malerei der Donauschule, München 1964

Suida 1927

Suida, Wilhelm, „Beiträge zur österreichischen Kunst der Spätgotik“, in: Belvedere 11 (1927), S. 71-79

Tropper 1997

Tropper, Christine, „Marianischer Gnadenthron des Erzherzogthums Kärnten – geistliches Leben in Maria Saal in der frühen Neuzeit“, in: Carinthia I 187 (1997), S. 617-634

Witternigg 1940

Witternigg, Margarethe, Urban Görtzschacher und seine Stellung in Kärnten, phil. Diss. (ms.), Univ. Wien, 1940

Witternigg 1941

Witternigg, Margarethe, „Urban Görtzschacher und seine Stellung in Kärnten“, in: Carinthia I 131 (1941), S. 473-495

Wlattnig 2009

Wlattnig, Robert, „Abteilung für Kunstgeschichte“, in: Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseums Kärnten 2007, Klagenfurt 2009, S. 239-242

Wonisch 1938

Wonisch, Othmar, Archivalische Beiträge zu den St. Lambrechter Tafelbilder- und Plastikbeständen, Graz 1938

Wonisch 1951

Wonisch, Othmar, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Lambrecht, Österreichische Kunsttopographie 31, Wien 1951

Wonisch 1957

Wonisch, Othmar, „Ergänzungen zur Urban-Görtzschacher-Forschung“, in: Carinthia I 147 (1957), S. 579-593

Lexika:**AKL**

Meißner, Günter (Hg.), Saur Allgemeines Künstlerlexikon, München (u. a.) 1991ff.

LCI

Kirschbaum, Engelbert (Begr.)/Braunfels, Wolfgang (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde, Rom, Wien (u. a.) 1994

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Flügelaltärchen aus Flitschl, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1514
- Abb. 2: Flügelaltärchen aus Flitschl, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1514
- Abb. 3: Flügelaltärchen aus Flitschl, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1514, Detail der Bergbaulandschaft
- Abb. 4: Flügelaltärchen aus Flitschl, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1514, Detail der Bergbaulandschaft
- Abb. 5-8: Flügelaltärchen aus Flitschl, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1514, Hll. Erasmus, Sebastian, Anna selbdritt, Margareta
- Abb. 9: Flügelaltärchen aus Flitschl, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1514, hl. Anna selbdritt
- Abb. 10: Flügelaltärchen aus Flitschl, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1514, hl. Sebastian
- Abb. 11: Flügelaltärchen aus Flitschl, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1514, Verkündigung
- Abb. 12: Flügelaltärchen aus Flitschl, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1514, Stiflerfamilie
- Abb. 13: Flügelaltärchen aus Flitschl, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1514, Stifterfamilie
- Abb. 14: Hans Hesse, Wolfgangsaltar, Annaberg-Buchholz, St. Katharinenkirche, um 1515
- Abb. 15: Hl. Anna selbdritt vor Bergbaulandschaft, Roznava, Pfarrkirche, 1513
- Abb. 16: Hl. Anna selbdritt vor Bergbaulandschaft, Roznava, Pfarrkirche, 1513 (Detail)
- Abb. 17: Flügelaltar aus Rabensdorf, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung
- Abb. 18: Flügelaltar aus Rabensdorf, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung
- Abb. 19-22: Flügelaltar aus Rabensdorf, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung, Hll. Martin, Antonius Abbas, Katharina, Margareta
- Abb. 23-26: Flügelaltar aus Rabensdorf, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung, Kirchenväter
- Abb. 27: Flügelaltar aus Rabensdorf, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung, hl. Sippe
- Abb. 28: Flügelaltar aus Rabensdorf, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung, Rückseite
- Abb. 29: Flügelaltar aus Tschahitsch, verschollen, bis 1988 in Feldkirchen, Stadtpfarrkirche
- Abb. 30: Flügelaltar aus Tschahitsch, verschollen, hl. Katharina, Verkündigung, hl. Ulrich

- Abb. 31: Flügelaltar aus Tschahitsch, verschollen, Gnadenstuhl
- Abb. 32: Flügelaltar aus Tschahitsch, verschollen, Engel und Stifter Oswald Wölffel
- Abb. 33: Flügelaltar aus Goritschach, jetzt in Finkenstein, Pfarrkirche St. Stefan, 1517
- Abb. 34-37: Flügelaltar aus Goritschach, jetzt in Finkenstein, Pfarrkirche St. Stefan, 1517, Hll. Ursula, Barbara, Agnes, Dorothea
- Abb. 38: Flügelaltar aus Goritschach, jetzt in Finkenstein, Pfarrkirche St. Stefan, 1517, Hll. Ursula, Barbara, Agnes, Dorothea
- Abb. 39: Flügelaltar aus Goritschach, jetzt in Finkenstein, Pfarrkirche St. Stefan, 1517, hl. Sippe
- Abb. 40: Flügelaltar aus Goritschach, jetzt in Finkenstein, Pfarrkirche St. Stefan, 1517, hl. Sippe (Detail)
- Abb. 41: Rechter Seitenaltar aus Seltschach, Filialkirche St. Servatius, 1517
- Abb. 42-45: Rechter Seitenaltar aus Seltschach, Filialkirche St. Servatius, 1517, Hll. Maria Magdalena, Kunigunde, Ursula, Helena
- Abb. 46: Rechter Seitenaltar aus Seltschach, Filialkirche St. Servatius, 1517, hl. Maria Magdalena (Detail)
- Abb. 47: Rechter Seitenaltar aus Seltschach, Filialkirche St. Servatius, 1517, hl. Ursula (Detail)
- Abb. 48: Rechter Seitenaltar aus Seltschach, Filialkirche St. Servatius, 1517, Geburt Christi
- Abb. 49: Rechter Seitenaltar aus Seltschach, Filialkirche St. Servatius, 1517, Geburt Christi (Detail)
- Abb. 50: Flügelaltar aus Bad Kleinkirchheim, Katharinenkirche, Geburt Christi (Detail)
- Abb. 51: Lucas Cranach d. Ä., Bildnis des Johannes Cuspinian, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart, um 1502/03
- Abb. 52: Rechter Seitenaltar aus Seltschach, Filialkirche St. Servatius, 1517, Heimsuchung
- Abb. 53-54: Flügelaltar aus Möllbrücke, Pfarrkirche St. Leonhard, Hll. Martin und Kunigunde, um 1510/12
- Abb. 55: Flügelaltar aus Hofern bei Kiens, Filialkirche St. Martin, Predella, Hll. Petrus, Agnes, Dorothea, Paulus, um 1523-25
- Abb. 56: Flügelaltar aus Pontebba, Pfarrkirche Santa Maria Maggiore, 1517
- Abb. 57: Flügelaltar aus Pontebba, Pfarrkirche Santa Maria Maggiore, 1517, Marienkrönung
- Abb. 58-61: Flügelaltar aus Pontebba, Pfarrkirche Santa Maria Maggiore, 1517, Szenen aus dem Marienleben

- Abb. 62: Flügelaltar aus Pontebba, Pfarrkirche Santa Maria Maggiore, 1517, Predellenrückseite, Veronika mit dem Schweiß­tuch Christi zwischen Petrus und Paulus
- Abb. 63: Flügelaltar aus Pontebba, Pfarrkirche Santa Maria Maggiore, 1517, Pfingstfest (Detail)
- Abb. 64: Flügelaltar aus Pontebba, Pfarrkirche Santa Maria Maggiore, 1517, Flucht nach Ägypten (Detail)
- Abb. 65: Flügelaltar aus Pontebba, Pfarrkirche Santa Maria Maggiore, 1517, Schreinrückseite (Detail)
- Abb. 66: Flügelaltar aus Pontebba, Pfarrkirche Santa Maria Maggiore, 1517, Verkündigung
- Abb. 67: Albrecht Dürer, Verkündigung, Holzschnitt aus dem Marienleben, 1511 publiziert (B. 83/132)
- Abb. 68: Albrecht Dürer, Heimsuchung, Holzschnitt aus dem Marienleben, 1511 publiziert (B. 84/132)
- Abb. 69: Albrecht Dürer, Verkündigung, Holzschnitt aus dem Marienleben, 1511 publiziert (B. 89/132)
- Abb. 70: Albrecht Altdorfer, Dornenkrönung Christi, Sebastianaltar, St. Florian, Stiftsmuseum, bis 1518
- Abb. 71: Hans Süss von Kulmbach, Flucht nach Ägypten, Altartafel eines Marien- oder Dreikönigsaltars, Krakau, Paulinerkloster auf der Skala, 1511
- Abb. 72: Barthel Beham (?), Pfingstwunder, Teil eines Altarflügels des ehem. Hochaltars der Frauenkirche zu Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, um 1522
- Abb. 73: Hans Schäu­felein, Pfingstwunder, Holzschnitt aus der Passion Christi, B. 34-28/253
- Abb. 74: Albrecht Altdorfer, Martyrium des hl. Sebastian (Detail), Sebastianaltar, St. Florian, Stiftsmuseum, bis 1518
- Abb. 75: Marx Reichlich, Tempelgang Mariä, Wien, Österreichische Galerie
- Abb. 76: Flügelaltar aus Oberwöllan, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1519
- Abb. 77: Flügelaltar aus Oberwöllan, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1519
- Abb. 78-81: Flügelaltar aus Oberwöllan, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1519, hl. Agnes, Verkündigung, hl. Dorothea
- Abb. 82: Flügelaltar aus Oberwöllan, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1519, Anbetung der Könige
- Abb. 83: Flügelaltar aus Oberwöllan, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1519, Anbetung der Könige (Detail)
- Abb. 84: Flügelaltar aus Oberwöllan, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1519, Verkündigung (Detail)

- Abb. 85: Flügelaltar aus Oberwöllan, Klagenfurt, Diözesanmuseum, 1519, Verkündigung (Detail)
- Abb. 86: Hans Schäufelein, Anbetung der Könige, Holzschnitt, B. 8/247
- Abb. 87-89: Flügel eines Marien- und Nothelferaltars, Stift Seitenstetten, Gemäldesammlung
- Abb. 90-91: Altarflügel mit dem Martyrium des hl. Vitus, Klagenfurt, Landesmuseum Kärnten
- Abb. 92: Altarflügel mit dem Martyrium des hl. Vitus, Klagenfurt, Landesmuseum Kärnten, Ölkessel-Martyrium (Detail)
- Abb. 93: Predella eines nicht erhaltenen Flügelaltars, Maria Elend, Pfarrkirche, Detail: Hl. Johannes Ev., 1516
- Abb. 94: Flügel eines Vitus-Altars aus der Kirche in Tils bei Brixen, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
- Abb. 95: Linker Seitenaltar aus Seltschach, Filialkirche St. Servatius, 1514 (?)
- Abb. 96: Linker Seitenaltar aus Seltschach, Filialkirche St. Servatius, 1514 (?)
- Abb. 97: Linker Seitenaltar aus Seltschach, Filialkirche St. Servatius, 1514 (?), zweite Jahreszahl auf der Predellenrückseite
- Abb. 98: Linker Seitenaltar aus Seltschach, Filialkirche St. Servatius, 1514 (?), hl. Vitus (Detail)
- Abb. 99: Linker Seitenaltar aus Seltschach, Filialkirche St. Servatius, 1514 (?), hl. Ursula (Detail)
- Abb. 100: Urban Görttschacher, Die Geschichte der keuschen Susanna, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, um 1520
- Abb. 101: Urban Görttschacher, Der zwölfjährige Christus unter den Schriftgelehrten, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 1508
- Abb. 102: Urban Görttschacher, Marienkrönung (Detail), ehem. Breslau, Kunstgewerbemuseum, 1508
- Abb. 103: Urban Görttschacher, Ecce Homo, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 1508
- Abb. 104: Johannesaltar, Klagenfurt, Landesmuseum Kärnten, Außenseiten der Altarflügel
- Abb. 105: Flügelaltar aus Pichlern, Filialkirche der Hll. Philippus und Jakobus
- Abb. 106: Flügelaltar aus Pichlern, Filialkirche der Hll. Philippus und Jakobus, hl. Martin
- Abb. 107: Flügelaltar aus Pichlern, Filialkirche der Hll. Philippus und Jakobus, hl. Rochus
- Abb. 108: Flügelaltar aus Pichlern, Filialkirche der Hll. Philippus und Jakobus, Hll. Katharina, Maria und Barbara

- Abb. 109: “Arndorfer Altar” aus Maria Saal, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt
- Abb. 110-113: “Arndorfer Altar” aus Maria Saal, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Außenseiten der Altarflügel
- Abb. 114: “Arndorfer Altar” aus Maria Saal, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Predellenrückseite, Christus als Schmerzensmann-Salvator
- Abb. 115: “Arndorfer Altar” aus Maria Saal, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Predellenrückseite, Christus als Schmerzensmann-Salvator, Detail
- Abb. 116: Marienkrönungsalter aus St. Lambrecht (Steiermark), Schlosskapelle
- Abb. 117: Marienkrönungsalter aus St. Lambrecht, Schlosskapelle, Außenseiten der Altarflügel
- Abb. 118: Marienkrönungsalter aus St. Lambrecht, Schlosskapelle, hl. Lambert (Detail)
- Abb. 119: St. Lambrecht, Stiftssammlungen, Hll. Georg, Blasius und Sebastian von einem zerlegten Nothelferalter aus der Stiftskirche
- Abb. 120: St. Lambrecht, Peterskirche, Relief mit der Anbetung der Könige
- Abb. 121: Abendmahlsalter aus St. Lambrecht, Peterskirche
- Abb. 122: Flügelalter aus Pressegg, Bratislava, Slowakische Nationalgalerie
- Abb. 123: Flügelalter aus Pressegg, Bratislava, Slowakische Nationalgalerie, Hll. Martin, Nikolaus, Sebastian, Rochus
- Abb. 124: Flügelalter aus Pressegg, Bratislava, Slowakische Nationalgalerie, Hll. Margareta, Dorothea, Magdalena, Helena
- Abb. 125: Flügelalter aus Pressegg, Bratislava, Slowakische Nationalgalerie, Predella, hl. Sippe mit Stiftern
- Abb. 126: Rosenkranzalter aus der Dominikanerkirche St. Marien in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, um 1490/95, Maria auf der Mondsichel
- Abb. 127: Flügelalter aus Grades, Fialkirche St. Wolfgang
- Abb. 128-129: Flügelalter aus Grades, Fialkirche St. Wolfgang, Außenseiten der beweglichen Flügel, Legende des hl. Wolfgang
- Abb. 130-131: Flügelalter aus Grades, Fialkirche St. Wolfgang, Außenseiten der beweglichen Flügel, Legende des hl. Wolfgang
- Abb. 132-135: Flügelalter aus Grades, Fialkirche St. Wolfgang, Standflügel, Martyrium der Hll. Dionysius (links) und Emmeram (rechts)
- Abb. 136: Marientod, Holzschnitt aus Albrecht Dürers Marienleben, 1511 veröffentlicht (B. 93/132)
- Abb. 137: Beschneidung Christi, Holzschnitt aus Albrecht Dürers Marienleben, 1511 veröffentlicht (B. 86/132)

- Abb. 138: Der Rückzug des hl. Wolfgang in das Klosterleben, aus dem Holzschnittbuch des Johann Weyssenburger, 1515
- Abb. 139: Beilwurf und –auffindung des hl. Wolfgang, aus dem Holzschnittbuch des Johann Weyssenburger, 1515
- Abb. 140: Das Gebet des hl. Wolfgang am Ort der Beilauffindung, aus dem Holzschnittbuch des Johann Weyssenburger, 1515
- Abb. 141: Leonhard Beck, Der hl. Wolfgang, Holzschnitt, 1516/18
- Abb. 142: Wilhalm Ziegler, Der hl. Wolfgang befiehlt der Kirche, stehenzubleiben, Rothenburg o. d. Tauber, St. Wolfgangskirche, Wolfgangsaltar, 1514
- Abb. 143: Wolfgang gebietet dem Kirchlein, stehenzubleiben und wird von geistlichem und weltlichem Volk in Regensburg empfangen, aus dem Holzschnittbuch des Johann Weyssenburger, 1515
- Abb. 144: Lucas Cranach d. Ä., Martyrium des hl. Bartholomäus, aus der Holzschnittfolge der Apostelmartyrien, um 1512
- Abb. 145: Lucas Cranach d. Ä., Martyrium des hl. Judas Thaddäus, aus der Holzschnittfolge der Apostelmartyrien, um 1512
- Abb. 146: Flügelaltar aus Grades, Filialkirche St. Wolfgang, Wolfgang erklärt dem Kaiser sein Einverständnis in die Errichtung eines Bistums in Prag, Detail
- Abb. 147: Flügelaltar aus Grades, Filialkirche St. Wolfgang, Beilwurf vom Falkenstein, Detail
- Abb. 148: Flügelaltar aus Grades, Filialkirche St. Wolfgang, Martyrium des hl. Dionysius, Detail
- Abb. 149: Flügelaltar aus Maria Elend, Pfarr- und Wallfahrtskirche, Schreingruppe (Detail)
- Abb. 150: Flügelaltar aus Maria Elend, Pfarr- und Wallfahrtskirche
- Abb. 151-154: Flügelaltar aus Maria Elend, Pfarr- und Wallfahrtskirche, Szenen aus der Passion Christi
- Abb. 155-158: Flügelaltar aus Maria Elend, Pfarr- und Wallfahrtskirche, Evangelisten
- Abb. 159: Flügelaltar aus Maria Elend, Pfarr- und Wallfahrtskirche, Dornenkrönung (Detail)
- Abb. 160: Flügelaltar aus Maria Elend, Pfarr- und Wallfahrtskirche, Evangelist Lukas (Detail)
- Abb. 161: Flügelaltar aus Maria Elend, Pfarr- und Wallfahrtskirche, Evangelist Matthäus (Detail)
- Abb. 162: Flügelaltar aus Maria Elend, Pfarr- und Wallfahrtskirche, Predellenrückseite, Engel
- Abb. 163: Hans Schäufolein, Christus am Ölberg, Holzschnitt aus der Passion Christi, B. 34-6/253

- Abb. 164: Hans Schäufelein, Geißelung, Holzschnitt aus der Passion Christi, B. 34-14/253
- Abb. 165: Hans Schäufelein, Dornenkrönung, Holzschnitt aus der Passion Christi, B. 34-15/253
- Abb. 166: Flügelaltar aus Althofen, Friedhofskirche St. Cäcilia
- Abb. 167-170: Flügelaltar aus Althofen, Friedhofskirche St. Cäcilia, Hll. Sofia, Wolfgang, Martin, Kunigunde
- Abb. 171: Flügelaltar aus Althofen, Friedhofskirche St. Cäcilia, Christus und die Apostel
- Abb. 172: Flügelaltar aus Althofen, Friedhofskirche St. Cäcilia, hl. Kunigunde
- Abb. 173: Flügelaltar aus Althofen, Friedhofskirche St. Cäcilia, hl. Martin (Detail)
- Abb. 174: Flügelaltar aus Althofen, Friedhofskirche St. Cäcilia, Christus und die Apostel (Detail)
- Abb. 175: Zerlegter Flügelaltar aus St. Anna ob St. Lorenzen, Pfarrhof St. Lorenzen in der Reichenau, hl. Anna selbdritt
- Abb. 176: Zerlegter Flügelaltar aus St. Anna ob St. Lorenzen, Pfarrhof St. Lorenzen in der Reichenau, Marientod
- Abb. 177: Zerlegter Flügelaltar aus St. Anna ob St. Lorenzen, Pfarrhof St. Lorenzen in der Reichenau, Geburt Christi
- Abb. 178: Zerlegter Flügelaltar aus St. Anna ob St. Lorenzen, Pfarrhof St. Lorenzen in der Reichenau, Heimsuchung
- Abb. 179-182: Zerlegter Flügelaltar aus St. Anna ob St. Lorenzen, Pfarrhof St. Lorenzen in der Reichenau, Hll. Katharina, Barbara, Margareta, Ursula
- Abb. 183: Vielfigurige Kreuzigung, Altartafel aus Hoch-Sankt Paul, Klagenfurt, Diözesanmuseum, um 1425-30
- Abb. 184: Vielfigurige Kreuzigung (Detail), Altartafel aus Hoch-Sankt Paul, Klagenfurt, Diözesanmuseum, um 1425-30
- Abb. 185: Rechter Seitenaltar aus Möderndorf, Filialkirche St. Martin
- Abb. 186: Schreinfiguren des rechten Seitenaltars aus Möderndorf, Klagenfurt, Diözesanmuseum
- Abb. 187-190: Rechter Seitenaltar aus Möderndorf, Filialkirche St. Martin, hl. Eustachius, Verkündigung, hl. Pantaleon
- Abb. 191-192: Rechter Seitenaltar aus Möderndorf, Filialkirche St. Martin, Hll. Florian und Sebastian
- Abb. 193: Rechter Seitenaltar aus Möderndorf, Filialkirche St. Martin, Kirchenväter
- Abb. 194: Rechter Seitenaltar aus Möderndorf, Filialkirche St. Martin, hl. Sebastian (Detail)
- Abb. 195: Rechter Seitenaltar aus Möderndorf, Filialkirche St. Martin, Maria der Verkündigung (Detail)

- Abb. 196: Rechter Seitenaltar aus Möderndorf, Filialkirche St. Martin, Engel (Detail)
- Abb. 197-198: Flügelaltar aus Bad Kleinkirchheim, Filialkirche St. Katharina im Bade, Hll. Christophorus und Ulrich
- Abb. 199: Flügelaltar aus Bad Kleinkirchheim, Filialkirche St. Katharina im Bade, Hl. Ulrich (Detail)
- Abb. 200-202: Flügel eines Altars aus St. Nikolaus bei Matrei in Osttirol, Hll. Christophorus, Dorothea, Onophrius, Stuttgart, Staatsgalerie, 1516 (?)
- Abb. 203: Flügel eines Altars aus der Stadtpfarrkirche St. Andrä in Lienz, hl. Erasmus, Privatbesitz
- Abb. 204: Linker Seitenaltar aus Möderndorf, Filialkirche St. Martin
- Abb. 205: Linker Seitenaltar aus Möderndorf, Filialkirche St. Martin, Gesprenge
- Abb. 206-209: Linker Seitenaltar aus Möderndorf, Filialkirche St. Martin, Hll. Sebastian, Rochus, Petrus, Johannes d. T.
- Abb. 210: Linker Seitenaltar aus Möderndorf, Filialkirche St. Martin, hl. Sebastian (Detail)
- Abb. 211: Linker Seitenaltar aus Möderndorf, Filialkirche St. Martin, hl. Petrus (Detail)
- Abb. 212: Linker Seitenaltar aus Möderndorf, Filialkirche St. Martin, Hll. Barbara, Katharina und Margareta
- Abb. 213: Linker Seitenaltar aus Möderndorf, Filialkirche St. Martin, hl. Katharina
- Abb. 214: Flügel des Altars aus St. Peter unter Heinfels (Panzendorf), Osttirol
- Abb. 215: Flügelaltar aus der Oberen Fellach, Filialkirche St. Thomas
- Abb. 216: Flügelaltar aus der Oberen Fellach, Filialkirche St. Thomas, Predella
- Abb. 217-220: Flügelaltar aus der Oberen Fellach, Filialkirche St. Thomas, Malereien der Festtagsansicht
- Abb. 221-224: Flügelaltar aus der Oberen Fellach, Filialkirche St. Thomas, Thomas-Szenen der Werktagsansicht
- Abb. 225: Flügelaltar aus der Oberen Fellach, Filialkirche St. Thomas, Abendmahlsspende

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Fritz 1975, S. 17
- Abb. 2: Demus 1991, S. 720, Abb. 930
- Abb. 3: Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Krems a. d. Donau, REALonline
- Abb. 4: Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Krems a. d. Donau, REALonline
- Abb. 5-8: Höfler 1998a, S. 258, Abb. 80-83
- Abb. 9: Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Krems a. d. Donau, REALonline
- Abb. 10: Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Krems a. d. Donau, REALonline
- Abb. 11: Höfler 1998a, S. 259, Abb. 85-86
- Abb. 12: Höfler 1998a, S. 259, Abb. 87
- Abb. 13: Höfler 1998a, S. 259, Abb. 84
- Abb. 14: Sandner, Ingo, Hans Hesse. Ein Maler der Spätgotik in Sachsen, Dresden 1983, Abb. 36, Prometheus
- Abb. 15: Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Krems a. d. Donau, REALonline
- Abb. 16: Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Krems a. d. Donau, REALonline
- Abb. 17: Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: A. Voigt
- Abb. 18: Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: A. Voigt
- Abb. 19-22: Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: A. Voigt
- Abb. 23-26: Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: A. Voigt
- Abb. 27: Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: A. Voigt
- Abb. 28: Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: A. Voigt
- Abb. 29: Demus 1991, S. 390, Abb. 473
- Abb. 30: Höfler 1998a, S. 260, Abb. 88

- Abb. 31: Demus 1991, S. 392, Abb. 477
- Abb. 32: Demus 1991, S. 393, Abb. 478
- Abb. 33: Demus 1991, S. 404, Abb. 495
- Abb. 34-37: Höfler 1998a, S. 265, Abb. 100-103
- Abb. 38: Miriam Landkammer
- Abb. 39: Höfler 1998a, Tafel XX
- Abb. 40: Miriam Landkammer
- Abb. 41: Demus 1991, S. 398, Abb. 484
- Abb. 42-45: Höfler 1998a, S. 266, Abb. 104-107
- Abb. 46: Miriam Landkammer
- Abb. 47: Miriam Landkammer
- Abb. 48: Höfler 1998a, S. 268, Abb. 113
- Abb. 49: Miriam Landkammer
- Abb. 50: Miriam Landkammer
- Abb. 51: <http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/23m0004a.jpg> (23.12.2009)
- Abb. 52: Demus 1991, S. 401, Abb. 489
- Abb. 53-54: Demus 1991, S. 162, Abb. 178, 177
- Abb. 55: Miriam Landkammer
- Abb. 56: Prospekt „Flügelaltar“ aus der Pfarrkirche Pontebba, Arti Grafiche Friulane, Udine
- Abb. 57: Demus 1991, S. 393, Abb. 333
- Abb. 58-61: Demus 1991, S. 343, Abb. 412-415
- Abb. 32: Miriam Landkammer
- Abb. 63: Miriam Landkammer
- Abb. 64: Miriam Landkammer
- Abb. 65: Miriam Landkammer
- Abb. 66: Höfler 1998a, Tafel XXV
- Abb. 67: Strauss, Walter L., The illustrated Bartsch, Bd. 10, 1980, S. 178
- Abb. 68: Strauss, Walter L., The illustrated Bartsch, Bd. 10, 1980, S. 179
- Abb. 69: Strauss, Walter L., The illustrated Bartsch, Bd. 10, 1980, S. 184
- Abb. 70: Winzinger, Franz (Hg.), Albrecht Altdorfer, Die Gemälde, Stuttgart (u. a.) 1975, Abb. 13

- Abb. 71: Strieder, Peter, Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550, Königstein im Taunus 1993, S. 257, Abb. 524
- Abb. 72: Strieder, Peter, Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550, Königstein im Taunus 1993, S. 279, Abb. 601
- Abb. 73: Strauss, Walter L., The illustrated Bartsch, Bd. 11, 1980, S. 236
- Abb. 74: Winzinger, Franz (Hg.), Albrecht Altdorfer, Die Gemälde, Stuttgart (u. a.) 1975, Anhang 16
- Abb. 75: Michael Pacher e la sua cerchia. Un artista tirolese nell'Europa del Quattrocento, Kat. zur Ausstellung im Kloster Neustift bei Brixen 1998, Bozen 1998, S. 259, Fig. 3
- Abb. 76: Demus 1991, S. 351, Abb. 425
- Abb. 77: Demus 1991, S. 350, Abb. 424
- Abb. 78-81: Höfler 1998a, S. 263, Abb. 94-97
- Abb. 82: Demus 1991, S. 352, Abb. 427
- Abb. 83: Miriam Landkammer
- Abb. 84: Miriam Landkammer
- Abb. 85: Miriam Landkammer
- Abb. 86: Strauss, Walter L., The illustrated Bartsch, Bd. 11, 1980, S. 185
- Abb. 87-89: Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Krems a. d. Donau, REALonline
- Abb. 90-91: Höfler 1998a, S. 262, Abb. 92-93
- Abb. 92: Miriam Landkammer
- Abb. 93: Miriam Landkammer
- Abb. 94: Egg 1985, S. 144, Abb. 91
- Abb. 95: Demus 1991, S. 307, Abb. 357
- Abb. 96: Höfler 1998a, S. 264, Abb. 98
- Abb. 97: Miriam Landkammer
- Abb. 98: Miriam Landkammer
- Abb. 99: Miriam Landkammer
- Abb. 100: Rosenauer/Fillitz 2003, S. 142
- Abb. 101: Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Krems a. d. Donau, REALonline
- Abb. 102: Flor, Ingrid, Glaube und Macht. Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitarischen Marienkrönung, Graz 2007, Abb. X. 13

- Abb. 103: Baum 1971, Tafel XVI
- Abb. 104: Demus 1991, S. 704, Abb. 909
- Abb. 105: Demus 1991, S. 456, Abb. 573
- Abb. 106: Demus 1991, S. 461, Abb. 580
- Abb. 107: Demus 1991, S. 459, Abb. 578
- Abb. 108: Demus 1991, S. 460, Abb. 579
- Abb. 109: Demus 1991, S. 374, Abb. 453
- Abb. 110-113: Höfler 1998a, S. 276, Abb. 140-143
- Abb. 114: Demus 1991, S. 382, Abb. 465
- Abb. 115: Miriam Landkammer
- Abb. 116: Demus 1991, S. 477, Abb. 600
- Abb. 117: Demus 1991, S. 481, Abb. 608
- Abb. 118: Miriam Landkammer
- Abb. 119: Demus 1991, S. 463, Abb. 584
- Abb. 120: Demus 1991, S. 470, Abb. 590
- Abb. 121: Demus 1991, S. 486, Abb. 612
- Abb. 122: Glatz 1991, S. 42
- Abb. 123: Höfler 1998a, Tafel XXX
- Abb. 124: Höfler 1998a, Tafel XXXI
- Abb. 125: Glatz 1991, S. 44
- Abb. 126: Ausst. Kat. Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300-1550, München 1986, Abb. S. 165, Unidam
- Abb. 127: Demus 1991, S. 356, Abb. 432
- Abb. 128-129: Höfler 1998a, S. 278, Abb. 145-146
- Abb. 130-131: Höfler 1998a, S. 279, Abb. 147-148
- Abb. 132-135: Höfler 1998a, S. 280-281, Abb. 149-152
- Abb. 136: Strauss, Walter L., The illustrated Bartsch, Bd. 10, 1980, S. 188
- Abb. 137: Strauss, Walter L., The illustrated Bartsch, Bd. 10, 1980, S. 181
- Abb. 138: Bleibrunner 1967, S. 37
- Abb. 139: Bleibrunner 1967, S. 73
- Abb. 140: Bleibrunner 1967, S. 75

- Abb. 141: Kaulbach, Hans-Martin (Hg.), The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, Leonhard Beck, Rotterdam 2007, Bd. 1, Nr. 121, S. 151
- Abb. 142: <http://www.schaefertanzrothenburg.de/Kidetail/Woreun.htm> (18.12.2009)
- Abb. 143: Bleibrunner 1967, S. 87
- Abb. 144: <http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/HL10553a.jpg> (20.12.2009)
- Abb. 145: <http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/HL10558a.jpg> (20.12.2009)
- Abb. 146: Miriam Landkammer
- Abb. 147: Miriam Landkammer
- Abb. 148: Miriam Landkammer
- Abb. 149: Miriam Landkammer
- Abb. 150: Demus 1991, S. 318, Abb. 369
- Abb. 151-154: Höfler 1998a, S. 290, Abb. 181-184
- Abb. 155-158: Höfler 1998a, S. 289. Abb. 177-180
- Abb. 159: Miriam Landkammer
- Abb. 160: Miriam Landkammer
- Abb. 161: Miriam Landkammer
- Abb. 162: Miriam Landkammer
- Abb. 163: Strauss, Walter L., The illustrated Bartsch, Bd. 11, 1980, S. 214
- Abb. 164: Strauss, Walter L., The illustrated Bartsch, Bd. 11, 1980, S. 222)
- Abb. 165: Strauss, Walter L., The illustrated Bartsch, Bd. 11, 1980, S. 223)
- Abb. 166: Demus 1991, S. 311, Abb. 361
- Abb. 167-170: Höfler 1998a, S. 292, Abb. 189-192
- Abb. 171: Höfler 1998a, S. 296, Abb. 199
- Abb. 172: Miriam Landkammer
- Abb. 173: Miriam Landkammer
- Abb. 174: Miriam Landkammer
- Abb. 175: Demus 1991, S. 346, Abb. 417
- Abb. 176: Demus 1991, S. 347, Abb. 420
- Abb. 177: Demus 1991, S. 347, Abb. 419
- Abb. 178: Demus 1991, S. 346, Abb. 418
- Abb. 179-182: Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Krems a. d. Donau, REALonline

- Abb. 183: Fritz 1975, S. 59
- Abb. 184: Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Krems a. d. Donau, REALonline
- Abb. 185: Demus 1991, S. 554, Abb. 714
- Abb. 186: Demus 1991, S. 554, Abb. 715
- Abb. 187-190: Höfler 1998, S. 284, Abb. 160-163
- Abb. 191-192: Höfler 1998a, S. 285, Abb. 164-165
- Abb. 193: Demus 1991, S. 558, Abb. 720
- Abb. 194: Miriam Landkammer
- Abb. 195: Miriam Landkammer
- Abb. 196: Miriam Landkammer
- Abb. 197-198: Höfler 1998a, S. 267, Abb. 108, 111
- Abb. 199: Miriam Landkammer
- Abb. 200-202: Egg 1985, S. 233, Abb. 169
- Abb. 203: Ausst. Kat. Lienz 1992, Kat. Nr. 14.7
- Abb. 204: Demus 1991, S. 550, Abb. 710
- Abb. 205: Miriam Landkammer
- Abb. 206-209: Höfler 1998a, S. 283, Abb. 156-159
- Abb. 210: Miriam Landkammer
- Abb. 211: Miriam Landkammer
- Abb. 212: Höfler 1998a, S. 286, Abb. 166
- Abb. 213: Demus 1991, S. 552, Abb. 712
- Abb. 214: Egg 1985, S. 231, Abb. 167
- Abb. 215: Demus 1991, S. 543, Abb. 703
- Abb. 216: Höfler 1998a, S. 286, Abb. 168
- Abb. 217-220: Höfler 1998, S. 288, Abb. 173-176
- Abb. 221-224: Höfler 1998, S. 287, Abb. 169-172
- Abb. 225: Demus 1991, S. 707, Abb. 913

Abstract

Die jüngere Villacher Hauptwerkstätte oder Heinrich-Werkstätte ist eine von mehreren stilistisch zu unterscheidenden Bildschnitzerwerkstätten des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts in Kärnten. Sie zeichnet sich durch eine sehr hohe Produktivität und einen breiten Einflussbereich aus. Der Werkkomplex repräsentiert eine klassizierende Stilistik, für die insbesondere eine spezifische beruhigte Variante des Parallelfaltenstils und eine gänzlich „materialunspezifische“ Oberflächenbehandlung charakteristisch sind. Eine Anzahl unterschiedlicher Tafelmaler war an den Flügelaltären der Heinrich-Werkstätte tätig. Die zentrale Thematik dieser Arbeit ist die Untersuchung dieser Malereien, wobei einerseits Zuschreibungsfragen bearbeitet, andererseits insbesondere die möglichen Zusammenhänge und gegenseitigen Einflüsse zwischen den einzelnen Malern betrachtet werden. Trotz teilweise unterschiedlicher Schulung lassen sich verschiedentlich deutliche Verbindungen auf stilistischer, ikonographischer oder technischer Ebene (Pressbrokatmuster) erfassen. Es ergibt sich insgesamt das Bild einer vorrangig an Nürnberger und Augsburger Vorbildern orientierten Villacher „Renaissance“-Malerei, die sich etwa ab 1514/15 in engem Zusammenhang mit der Heinrich-Werkstätte entwickelte, in ihrem Wirkungsradius aber auch auf die verschiedenen „Filialwerkstätten“ bis nach Osttirol ausgriff. Im Zuge der Einzelbetrachtungen wird auch der – von der Forschung mehr beachtete - schnitzplastische Anteil der jeweiligen Flügelaltäre der Heinrich-Werkstätte in den Blick genommen und hinsichtlich seiner Positionierung innerhalb des Gesamtwerkes überprüft. Der Zusammenhang des urkundlich genannten Bildschnitzers Heinrich von Villach mit der Werkgruppe wird in Hinblick auf seine Plausibilität diskutiert.

Lebenslauf

Miriam Landkammer

geb. 1985 in Wien

2003 Matura am GRG 23, Schwerpunkt Fremdsprachen

2003-04 Diplomstudium Bildende Kunst / Fotografie bei Gabriele Rothemann an der Universität für angewandte Kunst Wien

2004-lfd. Diplomstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien, Wahlfächer überwiegend aus Geschichte

2008 Erhalt eines Leistungsstipendiums

2004 Beschäftigung im Technischen Museum Wien / Restaurierung

2004 Praktikum bei Restaurator W. Hienert / Wien

2005-lfd. Psychologisch-technische Assistentin für das Kuratorium für Verkehrssicherheit

2007 Neunmonatiges Volontariat in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus (systematische Erschließung des Nachlasses von Emil Pirchan)

2008 Tätigkeit im Buchhandel